Искусство КИНО

9 1975

За последнее время советские кинематографисты создали ряд значительных произведений киноискусства, которые помогают партии в деле коммунистического воспитания, в утверждении наших идейных и нравственных ценностей, высоких принципов социалистического интернационализма и советского патриотизма.

Деятели кино укрепляют связи с жизнью народа, стремятся отобразить на экране успехи в социалистическом преобразовании мира.

Массовость кинематографа, универсальность его воздействия на духовный и эмоциональный мир человека делают кино влиятельной силой общественного развития. Партия заинтересована в том, чтобы эта сила все более активно использовалась в борьбе за коммунизм.

Революционная новизна и историческая молодость нашего общества требуют от киноработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития.

Советские люди, успешно решающие задачи, поставленные XXIV съездом КПСС, ждут от киноработников произведений, талантливо и увлеченно воссоздающих атмосферу героического труда нашего народа.

Чтобы быть на уровне требований жизни, чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения.

Л. БРЕЖНЕВ

Из приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе

Искусство кино

9/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Носова Н. М.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки —
О. Янковский в фильме «Премия» (режиссер С. Микаэлян, киностудия «Ленфильм»).

Содержание

Современность и экран

1 Ф. Ермаш — Итоги и задачи
12 Л. Кулиджанов — Время зовет вперед

Новые фильмы

23 Виктор Дмитриев — Народ на войне
37 Владимир Соловьев — Необходимый разговор
47 Б. Сапунов, А. Каиров — В памяти поколений

Современность и экран

56 — Зритель поддерживает, советует, ставит вопросы
83 Равиль Батыров — Время творчества
97 Л. Махнач — Летописцы мирного наступления
109 В. Черных — НТР: проблемы, характеры, конфликты
115 Владлен Кузнецов — От фильма-факта к фильму-исследованию

Из творческого опыта

130 Игорь Таланкин — Ответственность перед будущим

Приглашение к спору

145 А. Михалков-Кончаловский — В поиске

Клуб молодых

158 — Мировоззрение—опора таланта

Портреты

169 С. Цимбал — Эффект современности

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time And the Screen

Filipp Ermash — The Results and the Tasks (p. 1).
Article of the Goskino chairman.

Lev Kulidzanov — The Time Calls On to Go Forward (p. 12).
The First Secretary of the Filmmakers' Union sums up the activities of the Filmmakers' Union and lays down its prospects.

New Films

Victor Dmitriev — People in the War (p. 23).
Review of the film «They Faught for the Motherland» («Mosfilm», 1975)

Vladimir Soloviev — The Necessary Talk (p. 37).
Review of the film «The Premium» («Lenfilm», 1974).

Boris Sapunov — In the Generations' Memory (p. 47).

Aslan Kairov — Two reviews of the film «Memory For Ever» (CSDF, 1975).

The Time And the Screen

The Audience Supports, Advises, Puts Questions (p. 56).
Filmgoers belonging to the different groups of the society talk about the present state of the Soviet cinema.

Ravil Batyrov — The Time to Create (p. 83).
Article about the internationalism of the Soviet cinema.

Leonid Mahnach — The Chroniclers of the Peaceful Attack (p. 97).
Article about filmpublicism (problems, search, tasks).

Valentin Chernih — Scientific-Technical Revolution: Problems, Characters, Conflicts (p. 109).
Playwright's notes on the problem of character and conflict in the films devoted to the Scientific-Technical Revolution.

Vladlen Kusnetsov — From Film-Fact—to Film-Research (p. 115).
Article about the problems of popular science films.

From the Artistic Experience

Igor Talankin — Responsibility before Future (p. 130).
Director talks about the results of his work on the film «The Choice of the Aim».

Invitation to the Debate

Andrei Michalkov-Konchalovsky — Being in the Search (p. 145).
Begining the new film the director talks about the ways of the development of the Soviet cinema.

Club of the Young

Outlook is the Basis of Talant (p. 158).
Discussion in the «Club of the Young» devoted to the directors'debuts of 1973—1974.

Profiles

Sergej Tsimbal — The Effect of the Present Time (p. 169).
About the prominent actor Kirill Lavrov.

© журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 24/VI — 1975 г. А04980 Подписано к печати 1/IX-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 56200 экз. Заказ 3999. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Ф. Ермаш,
председатель Госкино СССР

Итоги и задачи

Вместе со всем советским искусством, в тесном взаимодействии с ним советский кинематограф прошел большой и славный путь развития. В каждую эпоху неизменными оставались его основные черты: партийная устремленность, глубокая народность, социалистический гуманизм; неизменно руководствовались деятели кино методом социалистического реализма.

Наше кино выступает сегодня как единое многонациональное искусство, в котором свободно, взаимно обогащая друг друга, проявляют себя художники различных национальных традиций, объединенные методом социалистического реализма, общим пониманием общественных целей творчества.

Вместе с тем, каждая эпоха имела и свои специфические задачи и особенности, влиявшие на темпы развития киноискусства, его тематический диапазон и художественный уровень, творческие манеры его ведущих мастеров.

Три года, минувшие со дня выхода в свет Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», прошли как время напряженной и плодотворной работы всех звеньев нашего кино, динамичной разведки новых тематических сфер, поиска современных выразительных средств.

Постановление ЦК КПСС о кино, содержащее всесторонний анализ положения дел в киноискусстве, наметило долгосрочную программу действия, вытекающую из исторических задач дальнейшего развития социалистического общества.

Это обстоятельство необходимо отметить особо, ибо речь идет не о кампании по преодолению субъективистских ошибок, а о перспективах развития вида искусства, который — по известному определению В. И. Ленина — является важнейшим из всех искусств.

В Постановлении ЦК КПСС отмечена возрастающая роль кино в коммунистическом строительстве, в деле коммунистического воспитания трудящихся и особенно молодежи. Жизнь ставит сегодня новый круг проблем, которые обязан отобразить советский кинематограф. Нынешние духовные запросы общества требуют иного уровня кинематографического осмысления действительности, соотнесенного с общими задачами культуры развитого социализма. Это выдвигает необходимость совершенствования профессионального мастерства режиссеров, сценаристов, операторов и актеров, пробуждает дух новаторского поиска, смелой разведки новых тем и выразительных возможностей кино.

«Революционная новизна и историческая молодость нашего общества требуют от киноработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития»,— писал Л. И. Брежнев в приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе.

В Постановлении ЦК КПСС была дана высокая оценка лучшим кинопроизведениям, посвященным революционной тематике, борьбе трудящихся масс за победу и укрепление социалистического общественного строя, всемирно-историческому подвигу советского народа в Великой Отечественной войне, проблемам воспитания нового человека. Результатом этой оценки и новым проявлением внима-

ния партии к киноискусству явились высокие правительственные награды, которыми в 1974 году отмечены две ведущие киностудии страны: «Мосфильм» и Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

В Постановлении подчеркивалоеь, что новаторский опыт советского кино имеет принципиальное значение для судеб мирового искусства экрана. Творческий, гуманистический характер социалистического искусства противостоит все более определяющейся неспособности искусства капитализма дать ответы на основные вопросы современности. Утверждая жизнь, устроенную на новых социальных началах, отвергающих эксплуатацию и национальное неравенство, обеспечивающих полное и всестороннее развитие личности, советское искусство отражает историческую перспективу революционного развития человечества.

Методологические принципы нашего искусства имеют важное и широкое значение, поскольку изображение действительности в революционном развитии, партийность и народность искусства, свободное развитие национальных традиций являются общими закономерностями для искусства, которое хочет помогать своему народу двигаться вперед по пути прогресса.

Рассчитанный на миллионы зрителей, обращенный к массам, советский кинематограф занимает особое место в идеологической борьбе.

Киноискусство в наше время не только не потеряло своего идеологического и эстетического значения в жизни народа, но приобретает все возрастающую роль.

Попытки противопоставить кино и телевидение, разграничить их идеологические функции, которые предпринимают некоторые западные киноведы, по меньшей мере являются следствием заблуждения, ибо реальное положение вещей состоит в том, что телевидение неизмеримо увеличивает число зрителей фильмов, дает возможность расширить и увеличить силу влияния на умы и сердца людей.

В документе партии, определившем задачи кино на современном этапе коммунистического строительства, исчерпывающе проанализированы просчеты, слабости, недостатки, которые имели место в киноделе. В Постановлении даны обоснованные рекомендации, которые позволяют более эффективно использовать силы большого отряда наших творческих работников — режиссеров, сценаристов, актеров — в интересах социалистического общества, развития и обогащения его духовной культуры.

Действенность замечательного документа Коммунистической партии состоит в том, что во всех своих положениях и рекомендациях он исходит из глубокого понимания внутренних закономерностей и современных особенностей развития искусства, высвобождая его собственные силы для решения актуальных задач, выдвигаемых самой жизнью.

Усилиями партии и ее Центрального Комитета в жизни нашего общества создана исключительно благоприятная обстановка для самоотверженного труда и вдохновенного творчества. Партия указывает путь для более полного использования всех преимуществ социалистической системы, для подъема народного благосостояния, культуры и науки. Научная обоснованность принимаемых решений, единодушная поддержка курса ленинской партии создают у советских людей, а следовательно, и у писателей, режиссеров, артистов, уверенность в том, что наша страна успешно освоит новые исторические рубежи.

Острое чувство сопричастности к жизни и труду народа, идущего навстречу XXV съезду КПСС с новыми трудовыми победами, питает творческую энергию деятелей советского киноискусства.

●

Одной из отличительных черт прожитого киноискусством периода является энергия в освоении современной темы, напряженный художественный поиск новых явлений и процессов, рожденных поступательным движением нашего общества, созидательным трудом народа.

Вышедшие за последние годы фильмы можно рассматривать как развернутую и целеустремленную разведку на главных путях искусства экрана: внимание художников привлечено к жизни и труду рабочего класса — ведущей силы нашего общества, колхозного крестьянства, советской интеллигенции и молодежи. На этом направлении работы можно отметить определенные достижения, выявить наметившиеся тенденции.

Целую галерею образов рабочих крупного индустриального предприятия, всем ходом жизни поставленных перед необходимостью повысить свою личную ответственность за качество выпускаемой продукции, дает фильм «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика и Г. Бокарева.

Во многом удачную попытку вторжения в общественно важные сферы нашей жизни явил фильм режиссера В. Соколова «Здесь наш дом». Сам характер споров о герое фильма, которые развернулись на страницах печати и в среде кинематографистов, показывает, что художники затронули реальные проблемы.

Актуальность отраженных в фильме жизненных явлений характерна для «Человека на своем месте» режиссера А. Сахарова, «Саженцев» Р. Чхеидзе, «Одной жизни мало» Б. Кимягарова и других картин.

Конечно, в некоторых фильмах нетрудно заметить схематичность в разработке отдельных сюжетных и психологических линий, в обрисовке характеров. Однако важнее отметить, что эти картины касаются общественно важных проблем, показывают человека в реальном трудовом действии, раскрывают процесс становления новых нравственных норм, вырабатываемых в ходе созидательного труда.

С хорошим фильмом вышли к зрителям режиссер С. Микаэлян и сценарист А. Гельман, создатели картины «Премия». Тема рабочего человека, его гражданственной ответственности за общее дело нашла в картине в целом и особенно в игре Е. Леонова художественно убедительное воплощение. Психологически точно, многогранно раскрыты характеры героев, найдены впечатляющие индивидуальные приметы, создан убедительный жизненный фон. Картина была заслуженно отмечена первой премией на Всесоюзном кинофестивале в Кишиневе.

«Премия» безусловно вызовет широкий зрительский отклик прежде всего потому, что в фильме есть реальный драматический конфликт, исследуя который создатели фильма утверждают высшие идеалы нашего общества.

В самой психологической структуре характеров героев фильма заложены свойства, помогающие победить в трудной борьбе, не потерять ощущение истины, не сбиться с верного пути. Режиссер тонко и непринужденно выявил естественность и органичность этих прекрасных качеств людей труда.

Следует отметить и художественную целостность, завершенность фильма, его ровный и сильный актерский ансамбль, продуманную сюжетную концепцию.

Названные картины пролагают дорогу художникам, видящим свою главную цель в художественном постижении внутреннего мира современника, находящегося на передовых рубежах времени.

С большим интересом была встречена картина А. Михалкова-Кончаловского и Е. Григорьева «Романс о влюбленных». В ней показано взаимодействие общественных и личных устремлений нашей молодежи, раскрыта глубокая внутренняя связь поколений, психологически крупно и достоверно мотивирована устремленность героев к высоким нравственным идеалам.

Фильм вызвал горячие дискуссии, которые выходят за рамки художественных проблем и перерастают в разговоры о жизни, об отношении к ней молодых.

«Романс о влюбленных» снят в поэтической манере, которой свойственны открытая эмоциональность, напряженность действия, образное видение мира, контрастное сочетание патетических и психологических планов. Пробуя разнообразные выразительные средства экрана, режиссер одновременно опирается на творчески воспринятые традиции советского кино двадцатых-тридцатых годов. «Романс о влюб-

ленных» говорит о плодотворном движении и развитии художественной манеры талантливого режиссера.

Кинематографисты стремятся раскрыть характер современника во всей его сложности и противоречиях, касаясь порою трудных, острых изломов человеческой судьбы — но всем ходом художественной мысли утверждая нравственные принципы нашего общества.

Исключительно стойкий интерес вызвал у зрителей фильм безвременно ушедшего от нас Василия Макаровича Шукшина «Калина красная». Картина ответила на существенные духовные и эстетические запросы современного зрителя, которого захватывает не детективная сторона сюжета, а история нравственного выпрямления Егора Прокудина. В. Шукшин с большой художественной силой раскрывает социальную по своему смыслу тему ответственности человека за выбор пути, за свои позиции по отношению к народу, к самому себе и своему будущему. Картина впечатляет образом светлого советского мира, характерами обычных советских людей, искренне стремящихся вернуть Егора к полнокровной жизни. Фильм тревожно напоминает о цене, которой иногда приходится расплачиваться за отступление от правды и совести. Об этом говорит и трагический финал картины.

Можно назвать еще немало фильмов, говорящих о том, что внимание кинематографистов привлечено к ведущим нравственным проблемам нашей действительности, которые выдвигает сама жизнь, процесс совершенствования общественных отношений, утверждения норм коммунистической морали. «Возврата нет», «Каждый день доктора Калинниковой», «Дочки-матери», «Последняя встреча», «Афоня», «Маленький переполох» свидетельствуют об устойчивом интересе к внутреннему миру современного человека с его чувством гражданской ответственности, широтой кругозора и душевной добротой.

За прошедшие годы и в ходе подготовки к празднованию 30-летия Победы был создан цикл фильмов, в которых раскрывается героический подвиг нашего народа и армии, разгромивших германский фашизм.

Эти фильмы создали собирательный образ сражавшейся и победившей страны. Они показали армию и народ в горькие дни отступления и в радостные часы победы, они воскресили для участников войны и для тех, кто войны не знал, героическую атмосферу военных лет, когда с особой силой выявилось несокрушимое единство партии и народа.

Фильмы о днях кровопролитной войны пронизаны чувством глубочайшего народного оптимизма, ибо в каждом из них раскрывались идейные, политические, нравственные истоки великой Победы.

Духом высокого советского патриотизма пронизаны такие картины, как «А зори здесь тихие...», «Горячий снег», «Высокое звание», «В бой идут одни «старики», «Дума о Ковпаке», «Блокада».

Выдающимся достижением нашей кинематографии явился фильм С. Бондарчука по роману М. Шолохова «Они сражались за Родину», в котором правдиво и глубоко показан образ советского солдата, труженика войны. Это, бесспорно, еще один шаг вперед в художественном освоении истории войны.

Шолоховские образы, их глубочайшая народность получили в режиссерском решении фильма, в его актерских созданиях высокое художественное звучание. Правдивый в каждом своем эпизоде, не скрывающий смертельной тяжести каждого часа войны, горечи отступления, фильм вместе с тем звучит как торжественная поэма о стойкости советского солдата, сломившего гитлеровскую военную машину. С эпическим размахом и силой передан в картине образ народа, победа которого имела всемирно-историческое значение.

Заинтересованный отклик зрителей вызвала историко-публицистическая картина «Память навсегда» Д. Фирсовой и фильмы К. Симонова «Шел солдат...», «Наследники Победы» В. Бойкова и В. Венделовского, серия лент о городах-героях.

Творец художественно формирует материал, но и материал формирует художника. Жестокая правда войны не терпит фальши и украшательства, требует правды и только правды. В этом смысле работа наших кинематографи-

стов над военными фильмами стала глубочайшей школой реализма.

Фильмы на военную тему естественно дополняют картины, раскрывающие самоотверженный и напряженный труд наших ученых и рабочих, давших армии могучее и надежное оружие. Фильм И. Таланкина «Выбор цели» стал крупным явлением на этом пути.

Фильмы «Пылающий континент» Р. Кармена, «Трудные дороги мира» А. Калошина и другие отразили важную публицистическую линию нашего кинорепертуара.

Важно отметить, что каждый из названных выше фильмов снят в своеобразной, индивидуальной манере, что свидетельствует о разнообразии творческой палитры нашего многонационального кино.

Многообразие форм, стилей и жанров выступает объективно обусловленной эстетической особенностью искусства социалистического реализма, обеспечивающей ему наиболее всесторонний охват жизненных явлений, богатство художественного воплощения.

Творческое многообразие обеспечивает и поступательное движение самого кино как вида искусства. Абсолютизация какого-либо одного стилистического направления или творческой манеры неизбежно приводит к художественному застою. Серьезность задач, стоящих перед нашим киноискусством, требует особенно строго учитывать эту закономерность, противостоять групповым пристрастиям, эстетической инерции, субъективистскому взгляду на искусство.

Активно и смело ведя поиски новых тем и изобразительных возможностей кино, отвергая самоповторы и топтание на месте, очень важно верно и точно определять содержание и цель творческого замысла. Надо сказать, что в этом отношении у нас не все благополучно. Некоторые явления требуют критического рассмотрения. О них, в частности, шел разговор на недавнем совместном заседании секретариата Союза кинематографистов СССР и коллегии Госкино СССР, посвященном картинам «Мосфильма» на современную тему.

Особенно подробно разбиралась и критиковалась новая работа А. Тарковского «Зеркало». Отдавая должное таланту режиссера, участники обсуждения отмечали, что в фильме есть ряд впечатляющих своей эмоциональной силой эпизодов. Вместе с тем, они справедливо критиковали режиссера за недостаточное внимание к зрителю, проявившееся в чрезмерной усложненности кинематографического языка, а главное — за крайний субъективизм во взглядах героя фильма, чьи мысли, чувства, переживания не связаны по-настоящему со временем, с обществом, с историей. Они индивидуалистичны и в конечном счете просто бедны.

Известно, что каждое произведение подлинного искусства рождается на основе изображения жизни, пропущенной через сердце художника, его личный опыт. Но частные обстоятельства личного бытия художника, его субъективные ощущения становятся существенным предметом для искусства лишь тогда, когда они проверены и обогащены объективным историческим опытом.

В этой связи можно вспомнить «Дневные звезды» О. Берггольц и одноименный фильм И. Таланкина, в которых художники на «узком», «личном плацдарме» сказали очень многое — о времени и об истории, о коренных вопросах жизни и личных судьбах героев.

Тенденция к субъективизму в киноискусстве уходит своими корнями в теорию так называемого «авторского кино», против которой можно не возражать, если речь идет о ярком и полном выявлении творческой индивидуальности художника, но с ней нужно спорить, когда она рождает индивидуалистические концепции, ведет к обособлению искусства от общества.

Социалистический образ жизни, являющийся главным предметом художественного исследования в нашем искусстве, нерасторжимо связал интересы личности и общества, индивидуальную судьбу каждого с исторической судьбой всей страны.

Одной из ведущих тем советского кино была и остается тема созидательного труда нашего народа. Творческий труд в эпоху

построения коммунизма все более превращается в первую жизненную потребность человека. Но, раскрывая средствами искусства смысл и значение труда, нельзя забывать, что творческий труд требует всестороннего развития духовных потенций человека, высокой идейности и всесторонней культуры. Способность к такому труду определяется многими качествами характера: твердой волей, целеустремленностью, мужеством, внутренней дисциплинированностью. Одной из важнейших задач искусства является формирование человека, способного к творчеству в труде, находящего в этом истинный смысл жизни.

«История нашей социалистической Родины делалась и делается людьми труда. Она делалась и делается теми, кто строил Днепрогэс и Магнитку, прокладывал Турксиб и Каракумский канал, кто превратил в цветущий оазис Голодную степь в Узбекистане, кто возводит ныне корпуса КамАЗа и добывает тюменскую нефть»,— говорил Л. И. Брежнев, выступая на торжественном заседании, посвященном двадцатилетию освоения целины. Нынешний период коммунистического строительства, осуществления научно-технической революции в условиях развитого социализма требует от кинематографистов все более пристального внимания к жизни и труду рабочего класса, ведущей силы нашего общества.

Рабочий класс является творцом не только материальных, но и духовных ценностей, носителем новой морали и новой психологии личности.

В трудовых коллективах формируются сегодняшние нормы поведения, идейная принципиальность, воспитывается социальная активность, складываются современные гуманистические отношения между людьми.

Рабочий класс — главное действующее лицо в коммунистическом строительстве. Все это является богатейшим источником идей, сюжетов и образов для искусства. Тут заложен неисчерпаемый материал для художника, который пожелает подлинно художественно раскрыть непростые, подчас драматически напряженные процессы формирования нового в жизни, в характерах людей труда.

Однако хороших фильмов о рабочем классе все еще недостает.

Пока еще мы иногда сталкиваемся с тем, что сценарист и художник не умеют выделить характерные для нашего времени черты и процессы, используют старые сюжетные приемы и штампы или только внешние детали. Многие фильмы предлагают зрителям недоразумение вместо острого конфликта, сухую сюжетную функцию вместо полнокровного характера, вялую иллюстрацию взамен образного раскрытия духа времени.

Черты поверхностной бытописательности, беглые, случайно вырванные из жизни зарисовки, непродуманные эпизоды присущи ряду фильмов о людях села. Фильмы эти до странности похожи друг на друга тем, что в них, как правило, разыгрываются какие-то анекдотические ситуации и действуют откровенно архаичные персонажи, нередко ведущие свое происхождение от плохих водевилей и ходульных драм. Что это? Невзыскательность постановщиков или крайне низкий профессиональный уровень? По всей вероятности, и то и другое, ибо это два, связанные друг с другом, порока, два неизменных спутника посредственных фильмов. При этом часто ощущается, что за этой искусственностью лежит богатый, но неосвоенный жизненный материал. Характеры крупные, самобытные в фильмах на сельскую тему редки, хотя жизнь колхозного села предоставляет художникам огромные возможности для создания значительных по масштабу и художественной убедительности образов наших современников. В этой связи принципиально важным представляется направление, обозначенное фильмом «Человек на своем месте», создатели которого отошли от стандартных конфликтов, свойственных фильмам прошлых лет, и попытались художественно освоить преобразования, происходящие в советской деревне сегодня.

В определенном методологическом смысле можно говорить о том, что кинематограф современен не только в фильмах, прямо го-

ворящих о людях и событиях сегодняшнего дня, но и в тех картинах, действие которых происходит в иные времена.

Общественный и исторический опыт, острое чувство времени позволяют режиссерам и сценаристам придавать остроактуальное философское звучание фильмам исторической тематики, сюжетам, взятым из более или менее отдаленного прошлого.

Естественность сочетания современной темы и темы исторической придает всему нашему киноискусству емкое духовное наполнение, реализует ленинский принцип бережного отношения к прогрессивному наследию прошлого. Нам вовсе нет необходимости ограничивать себя только современной темой, она была и останется ведущей в нашем искусстве, но потребности зрителя, да и самого идейно-эстетического развития кино требуют широкой и разнообразной тематической и жанровой палитры.

Такие фильмы, как «Лютый» Т. Океева, «Геркус Мантас» М. Гедриса, «Абу-Рейхан Бируни» Ш. Аббасова, «Вей, ветерок» Г. Пиесиса, их трагически-напряженные раздумья об историческом пути народа и социальной судьбе человека пронизаны сегодняшним гуманистическим содержанием и пафосом.

Серьезная работа по перестройке кинематографии для детей, проведенная в соответствии с Постановлением ЦК КПСС, помогла существенно увеличить выпуск фильмов для юных зрителей и поднять их художественный уровень.

Детский кинематограф занимает у нас особое, привилегированное положение, ибо на нем лежит высокая обязанность всесторонне воспитывать подрастающее поколение. Сознавая эту почетную роль, чувствуя природу детского восприятия, советские кинематографисты создали такие удачные картины для детей, как «Точка, точка, запятая...», «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной», «Сто дней после детства» и некоторые другие.

Вместе с тем нужно сказать, что далеко не все фильмы сделаны с продуманной ориентацией на возраст зрителей, многие из них сняты, как фильмы о детях, но не для детей.

Детский фильм не обязательно должен рассказывать о детях, возраст героев не является главным определяющим измерением. Жизнь революционера, ученого, учителя, сталевара, рыбака, путешественника, полководца, шофера, человека практически любой профессии может стать интересным, поучительным и впечатляющим образом детского фильма.

Успех у детей определяют благородная мысль, увлекательный сюжет, эмоциональная яркость, романтика, герой, который может быть идеалом юности. Не будут подражать скучному моралисту, не возьмут за образец юнца, единственное увлечение которого игра на барабане. Детям всегда нужен герой открытого сердца, смелого поступка, крепкой дружбы, высоких помыслов.

●

Три года после выхода в свет Постановления ЦК КПСС прошли как время напряженной и плодотворной работы всех звеньев нашего кино.

Однако было бы неправильно закрывать глаза на то, что очень многое пока не сделано. По-прежнему перед кинематографистами стоит задача резкого повышения художественного уровня нашего киноискусства.

«Чтобы быть на уровне требований жизни,— писал Л. И. Брежнев в приветствии участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе,— чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения».

Здесь нам чрезвычайно важна и дорога мысль о высоком уровне к а ж д о г о кинопроизведения. Успехи и достижения нашего искусства не должны закрывать того факта, что многие наши фильмы сделаны на невысоком, подчас просто непрофессиональном уровне. Разумеется, было бы беспочвенным прекраснодушием требовать, чтобы каждый фильм был выдающимся достижением кино, но вполне в наших силах добиться того, что-

бы каждая картина была снята на высоком профессиональном уровне, вела со зрителем разговор достойный и содержательный.

Среди причин, порождающих появление невыразительных, посредственных фильмов, хотелось бы выделить две.

На наших студиях все еще сохраняется атмосфера нетребовательности, бесконечных компромиссов, которые начинаются с выбора сценарного материала, запускаемого в производство серым, недоработанным, и заканчиваются в монтажной, когда в спешке складывается картина. Это скорее проблема этическая, нежели организационная: взыскательный художник не начнет работу над сценарием, в котором мысль выражена декларативно, сюжет не выстроен, а характеры лишены живых жизненных примет, требовательный к себе мастер не станет спешить с выбором исполнителей, прислушается к мнению товарищей по творчеству.

Вопрос качества фильма, его идейно-художественного единства — это, по существу, вопрос профессиональной квалификации режиссера. Совершенно необходима прямая нелицеприятная оценка режиссерской работы, вне зависимости от того, каковы прошлые заслуги того или иного режиссера или как его работа оценивается в кулуарах. Между тем, будем говорить откровенно, в среде кинематографистов групповщина, предвзятая тенденциозность, односторонность в оценке произведений изживаются еще медленно. Нередко верх одерживают личные интересы отдельных авторов и режиссеров, а не интересы развития киноискусства в целом. Между тем в вопросах искусства может быть только один критерий — нынешний уровень требований, равнение на лучшие образцы советского кинематографа, соответствие творческого поиска смыслу и критериям Постановления ЦК КПСС.

Потеря качества в кино — это потеря идейно-художественного единства фильма. Задумывается фильм как будто бы хорошо, но при выходе его на экран оказывается, что он неинтересен для зрителей, не захватывает их, не становится фактом общественной жизни, ибо этому произведению не хватает какого-то важного идейно-художественного компонента: то ли не очень точно были разработаны конфликты и характеры, то ли неверно подобраны актеры, то ли недостаточно искусной оказалась работа оператора, художника, композитора. Нередко режиссер, получив важный по теме и неплохо написанный сценарий, занимается всем, чем угодно — «пробивает» импортную кинопленку, «проталкивает» завышенный метраж фильма, организует сразу четыре экспедиции в самые экзотические места,— но не занимается главным — творческо-постановочным проектом будущего фильма, тщательным продумыванием художественного решения фильма в целом. В результате творческое решение наиболее сложных сцен, в которых раскрываются основные конфликты и характеры, оказывается неточным, художественная концепция картины — малоубедительной.

Чтобы преодолеть инерцию взаимного амнистирования, идейных и эстетических уступок, не требуются особые организационные мероприятия. Решающую роль здесь должны сыграть сами творческие работники, художественные советы, общественные организации.

Вторую причину появления слабых картин можно определить как идейно-методологическую. Некоторые наши фильмы уходят в сторону от правды реальной жизни, не содержат общественно важной проблемы. Просматривая некоторые такие картины, поражаешься тому, как ослаблены в них связи с действительностью, как старательно избегают режиссеры и сценаристы значительных идей и чувств, обращения к сложным реальностям жизни, к богатейшим возможностям сюжетной логики.

Подчас бывает трудно определить и жанр такой ленты, ибо режиссер не удосужился найти художественный угол зрения на материал.

Правдивый и высокохудожественный показ жизни с позиций ленинской партийности не может быть подменен поверхностным, иллюстративным, односторонним истолкованием жизненных событий.

Сегодня зрителя не удовлетворишь элементарной копией вырванного из жизни фрагмента, не обогащенного самостоятельным художественным исследованием. Современный зритель внимательно и требовательно взвешивает познавательный, интеллектуальный потенциал каждого фильма, ждет от режиссера художественного исследования общественно значимой проблемы в живой диалектике борьбы нового и старого, утверждения прекрасного.

Основа нашего искусства — наша действительность, жизненная правда, конкретная реальность. Но именно жизненной правды, точности художественного соотнесения кинематографического образа и реальной действительности недостает многим нашим фильмам.

Сейчас под воздействием Постановления ЦК КПСС в результате работы, проводимой на студиях, к разработке тем, рождаемых современностью, обратилось большинство кинематографистов. Но далеко не всем удается решать эти задачи художественно убедительно.

Ряду произведений, нередко важных по смыслу, не хватает подлинного современного кинодействия, занимательности, их авторы явно не освоили законы, которые развертывают пружины экранного мира. Как часто забывают они о том, что современность фильма определяется не просто его «пригнанностью» к злободневному, сегодняшнему материалу, к приметам дня. Современность — это и выразительный, насыщенный кинематографический язык, это и талантливое изобразительное решение темы, которое апеллирует к уровню современного зрителя, зрителя, много читающего, посещающего театр, щедро обслуживаемого телевидением.

Пренебрежение интересами зрителей сказывается не только в чрезмерной усложненности киноязыка, но и в неменьшей степени в доведенном до школярства упрощении, когда фильм теряет какие-либо признаки художественности.

В наших фильмах редко встречаются действительно крупные, самобытные характеры современников, хотя жизнь предоставляет художникам богатый выбор таких характеров.

Разговор о характере — это прежде всего разговор об отношении героя фильма ко времени, к истории, о том, как выражена в нем суть исторических преобразований, происходящих в стране. Главное в искусстве социалистического реализма — это его концепция человека.

Разумеется, связи между миром сугубо личных интересов и представлений человека и миром его общественных, социальных интересов подвижны, динамичны, не поддаются схематизации и прямолинейным толкованиям. Попытки рассматривать характер как прямую персонификацию какой-то социальной силы, одно время имевшие место в критике, приводили к обеднению искусства, к упрощенному толкованию взаимоотношений между человеком и историей. Но и мелочная индивидуализация, когда характер вырывается из общественных связей, перестает аккумулировать в себе токи большой жизни, губительна для искусства. Чрезмерная причудливость, нарочитая нетипичность некоторых персонажей ведет к измельчанию характеров, к преобладанию случайного над закономерным, к ослаблению эмоциональных связей между экраном и зрителями. Ведь по-настоящему волнуют, по-настоящему входят в духовный мир зрителя те экранные герои, которые не просто напоминают кого-то виденного в жизни, а углубляют и обогащают наши представления об окружающем нас мире, о нашем современнике, раскрывают те богатства внутреннего мира человека, которые могут быть постигнуты только художественными средствами. Подлинное искусство возвращает нам знакомое как новое, впервые открытое в своем истинном значении.

Субъективистское истолкование действительности, индивидуалистический самоанализ чужды реалистическому искусству, и особенно искусству социалистического реализма, художники которого руководствуются высокими идеями партийности и народности.

Кризис буржуазной культуры и искусства наиболее яркое выражение находит именно в трактовке проблемы человека, проблемы героя, сводящейся к игнорированию объективного смысла исторического процесса и признанию человека существом, неспособным к активному действию, совершающим безрадостный путь к духовному распаду и гибели. Сегодня это сознают и некоторые видные западные режиссеры. «В наше время,— говорит шведский режиссер И. Бергман,— личность стала высочайшей формой и высочайшим проклятием художественного творчества. Мельчайшая царапина, малейшая боль, причиненная личности, рассматривается под микроскопом, словно это категория извечной важности.

Художник считает свою изолированность, свою субъективность, свой индивидуализм почти святыми. Так в конце концов все мы собираемся в одном большом загоне, где стоим и блеем о нашем одиночестве, не слушая друг друга и не понимая, что мы душим друг друга насмерть. Индивидуалисты смотрят пристально один другому в глаза, и все же отрицают существование друг друга. Мы блуждаем по кругу, настолько ограниченному нашими собственными заботами, что больше не можем отличить правды от фальши, гангстерских прихотей от чистейших идеалов».

Насколько же актуальной в этих условиях становится активное утверждение гуманистических принципов социалистической культуры, достигшей гармонического единства личности и общества.

Наши позиции в искусстве прочно опираются на понимание характера как категории классово и исторически определенной, на ясное осознание той воспитательной роли, которую играет образ современника, правдиво и талантливо воссозданный на экране. Сейчас уже нет необходимости спорить с теми, кто узко толковал понятие «идеального героя». Их умозрительные построения давно отброшены жизнью. Советский экран не чурается сложности и драматизма при изображении действительности, была бы лишь достигнута в итоге та «глубина в художественном отображении важнейших процессов современности», которой, по определению Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», более всего не хватает многим нашим фильмам.

Печать «серости», которая еще нередко проступает в портретах наших современников на экране, возникает прежде всего потому, что их образы не отражают того, что характерно для наших современников, живущих ярким содержанием 70-х годов. Но немалый вред приносит и та нарочитая приглушенность и приблизительность в изображении чувств и страстей человека, которая стала модной в кинематографе под влиянием некоторых зарубежных авторитетов. Когда в образах и картинах недостает интересного жизненного материала, то неизбежно воцаряется скука и разрушаются контакты между экраном и зрительным залом, торжествуют вялая описательность, мелкотемье, претенциозное культивирование бытовых неурядиц.

В связи с этим с огорчением вспоминаешь новый фильм А. Смирнова, серьезно заявившего о себе картиной «Белорусский вокзал». Сценарий «Рябина — ягода нежная» был опубликован, и каждый может убедиться в том, что в основе его заложена мысль добрая и гуманная, желание рассказать о чувствах двух людей, которые сначала потеряли друг друга, а потом нашли. Действие происходит на Севере, в окружении добрых, хороших, трудовых людей, которые своей мудростью, жизненным опытом и помогли, собственно, двум героям понять друг друга. Но фильм «Осень» оказался намного беднее сценарного замысла. Автор как бы побоялся остаться верным самому себе и соскользнул на путь модничанья адюльтером, низвел духовную жизнь героев до уровня мелочных склок и обывательски настырного выяснения отношений при отсутствии элементарного человеческого достоинства.

Идейно-художественное освоение современности — нелегкое дело. Оно требует щедрой отдачи таланта, непрестанного изучения жиз-

ни, глубокого чутья к диалектике ее тенденций.

Боязнь взглянуть в глаза действительности проявляется там, где слабеет идейная вооруженность художника, нередко обусловленная, будем откровенны, поверхностной философской, мировоззренческой подготовкой, недопустимой в условиях и масштабах кино, ослаблением реальных связей художника и действительности.

Многие слабости наших фильмов все еще идут от сценарной основы. За последние годы произошли некоторые изменения в организации сценарного дела. Повысилась требовательность студий к литературному и кинематографическому качеству запускаемых сценариев, налаживается перспективное планирование кинорепертуара, предусматривающее среди прочего и наиболее рациональное жанровое соотношение фильмов, создана и развернула работу Центральная сценарная студия, регулярно проводятся конкурсы на лучшие сценарии, способствующие притоку новых сил сценаристов, выпускается альманах «Киносценарии».

Вместе с тем, в этом важном деле решены еще не все проблемы, все еще высок процент запуска недостаточно подготовленных сценариев, не доведенных редакторами до удовлетворительного производственного качества.

Слишком часто авторы сценариев проявляют неумение найти важную, волнующую зрителей тему, динамично выстроить сюжет, написать выразительные диалоги. Интереснейшие пласты жизни вообще оказываются вне сферы внимания сценаристов, что можно объяснить только одним — слабой связью с жизнью, с трудовой практикой советских людей.

Давно стало аксиомой считать, что основой кинопроизведения является сценарий. Не сценарный план, приблизительно намечающий сюжет и характеры действующих лиц, а полноценная, полнокровная литература!

Однако никакие меры не дадут реального результата, если теоретическая аксиома не станет реальной практикой. Случаи отступления от сценариев, «доработки» их под вкусы режиссеров на съемочной площадке и запуск неподготовленных сценариев, к сожалению, еще нередки.

Сценарная проблема не может быть решена без опоры на современную художественную литературу, без творческого использования ее лучших образцов и привлечения писательских сил к тесному сотрудничеству со студиями. В этом направлении сделаны лишь самые первые шаги, но решительного поворота к большой литературе пока не произошло. Нужно прямо и без обиняков сказать, что без опоры на современную советскую прозу нельзя удовлетворительно решить сценарную проблему. Творческая связь литературы и кино — давняя и плодотворная традиция, которой сегодня нужно придать новый импульс.

●

Высокая и ответственная роль нашего киноискусства в деле коммунистического строительства, подчеркнутая в Постановлении ЦК КПСС о кино, предполагает целенаправленный характер его дальнейшего развития и совершенствования.

Политика КПСС в области культуры дает прочную основу для решения всех кардинальных проблем современного этапа развития кино, в том числе важных вопросов планирования и управления кинопроизводством. Социальные задачи, вытекающие из объективных условий, предполагают активную борьбу против самотека, рутины, косности, за обеспечение планомерного, целенаправленного прогресса в этой области.

Совершенно очевидно, что планирование развития искусства имеет ряд специфических особенностей, что появление талантливых произведений вообще нельзя запланировать. Однако из этого еще не следует вывод о принципиальной невозможности целенаправленного воздействия на условия развития искусства. В статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин подчеркивал: «Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократиче-

ской партийной работы» («В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1967, стр. 87). Опыт партийного руководства развитием духовной культуры и искусства, огромная роль научного прогнозирования, основанного на марксистско-ленинском анализе всего комплекса вопросов развития социалистического общества и его культуры, дают все основания для решения актуальных проблем эффективного управления планомерным развитием кинематографа.

Важнейшее значение в этом деле имеет создание условий для того, чтобы каждый талантливый художник сумел проявить себя в направлении, интересном для общества.

На современном этапе реализацией этих принципиальных для советского искусства положений является внедрение методов перспективного планирования в практику кинематографа.

Перспективное тематическое планирование позволит эффективно сочетать творческие замыслы самих художников с потребностями киноискусства в целом, обеспечить равномерную загрузку ведущих творческих кадров кинематографа на главных направлениях развития кино.

Время, минувшее со дня выхода Постановления ЦК КПСС о кино, прошло под знаком консолидации наших кинематографических сил, мобилизации их на решение коренных задач советского киноискусства.

Большую роль в этом положительном процессе сыграло доверие к художникам экрана, партийная поддержка в поиске новых тем и характеров, новых выразительных возможностей кино, утверждение реального творческого многообразия искусства социалистического реализма.

Не переоценивая достигнутые успехи, отчетливо видя нерешенные задачи и непреодоленные трудности, деятели кино прилагают все усилия к тому, чтобы советское киноискусство занимало свое достойное место в общенародном коммунистическом строительстве.

Л. Кулиджанов,
первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР

Время зовет вперед

Пройдет совсем немного времени, и в Кремле соберется очередной, XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Каждый наш высший партийный форум — это событие историческое, не только в рамках нашей страны, но и в мировом масштабе, ибо знаменует собой определенный рубеж в движении советского общества. А закономерности, тенденции и перспективы нашего развития вызывают пристальный интерес повсюду: как среди друзей, так и среди противников. И это вполне естественно, потому что никто уже нынче, на исходе XX века, не сомневается — все, происходящее в Советской стране, в социалистическом содружестве, самым непосредственным и серьезным образом влияет на судьбы человечества.

Мы знаем, что XXV съезд рассмотрит очередной, десятый пятилетний план и обсудит генеральную перспективу развития народного хозяйства. Будут определены задачи, решение которых позволит далеко продвинуться по пути создания материально-технической базы коммунизма и поднять жизнь народа на качественно иной уровень.

Конечно же, перспективное планирование строительства коммунизма касается не только экономики — оно охватывает и иные стороны развития общества. Ведь центральная фигура нового мира — человек, а цель социализма — удовлетворение не только его материальных потребностей, но — в такой же мере! — социальных, духовных, нравственных. Это — хорошо известно. Но дело еще и в другом. Развитие личности современника — это и стратегическая наша задача и — одновременно — важная составная часть средств, при помощи которых мы созидаем будущее. «Ныне темпы общественного про-

гресса, темпы нашего продвижения к коммунизму,— говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев,— все заметнее зависят от интеллектуального потенциала общества, от развития культуры, науки, образования».

Вот где главное поле приложения сил для нас, деятелей советского искусства,— в умножении интеллектуального, духовного потенциала советского общества!

Именно таким пониманием функций художника, в частности, художника кино, в контексте всемирно-исторических по своему значению процессов строительства коммунизма, развития культуры советского общества, воспитания нового человека — и руководствовался, позволю себе сказать, Союз кинематографистов в своей деятельности на протяжении всего периода между XXIV и XXV съездами Коммунистической партии Советского Союза. Основополагающей программой в этой работе для нас явилось Постановление Центрального Комитета партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», принятое три года назад. В этом замечательном теоретическом документе нашей партии на основе подлинно научного анализа состояния киноискусства в связи с нынешним этапом нашего исторического развития четко определены современные задачи кинематографистов, роль кино в жизни народа. «В советском художественном и документальном кино,— говорится в Постановлении ЦК,— должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира. В произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства нашего общества; больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни».

Наш Союз, все деятели советского кино с глубокой ответственностью восприняли содержавшиеся в Постановлении ЦК критические замечания о том, что Союз кинематографистов СССР не использует всех возможностей для повышения уровня советского киноискусства. Поэтому первоосновой всех планов, всей деятельности организаций нашего творческого Союза стали указания Центрального Комитета партии об улучшении воспитания творческих кадров, о повышении у них чувства ответственности за свой труд, о необходимости направлять внимание мастеров экрана на актуальные проблемы коммунистического строительства, систематически обсуждать коренные вопросы киноискусства, поддерживать все подлинно новаторское, подвергая принципиальной критике неверные тенденции и слабые произведения.

Выполнение задач, вытекающих из решений XXIV съезда партии, Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» потребовало концентрации наших главных усилий на проблемах кинематографической разработки современной темы, создания образа современника. Именно эти проблемы находились в центре внимания пленума правления нашего Союза, состоявшегося вскоре после опубликования Постановления ЦК. В ходе самокритичного и взволнованного разговора на пленуме были проанализированы недостатки нашей работы, нерешенные задачи, неиспользованные резервы. Участники пленума настойчиво подчеркивали, что темы современности во всем их богатстве и многообразии должны постоянно находиться в центре внимания всех организаций нашего творческого Союза.

Ведь краеугольный камень советского кинематографа — это фильмы о нашем времени, о людях, которые живут и трудятся рядом с нами. Именно об этих лентах чаще всего и больше всего спорят, именно они — основная сила в художественном и идейном арсенале кино, воздействующем на умы и сердца

миллионов людей. Несколько забегая вперед, следует сказать, что благотворные перемены в советском кино последних лет как раз и связаны с поворотом художников экрана к современности. Картин о нашем сегодняшнем мире стало много больше. Но дело не только в количестве. Еще важнее тот факт, что сценаристы и режиссеры стремятся к всестороннему анализу современного характера, к серьезному и смелому исследованию социальных, нравственных, психологических конфликтов и противоречий эпохи.

Вполне понятно, что в дни подготовки к 30-летию Победы особое внимание организаций Союза кинематографистов было направлено на фильмы, раскрывающие социальную и нравственную сущность великого подвига советского народа. Мы с удовольствием можем отметить, что такие фильмы, как «Они сражались за Родину», «Шел солдат...», «Наследники победы», получили поддержку на проведенной нами творческой конференции, посвященной кинематографической разработке темы Отечественной войны и жизни современной армии, а потом и на Волгоградском международном фестивале антифашистского фильма, ставшем большим и волнующим событием в жизни прогрессивного кинематографа. Конференция, Волгоградский фестиваль, народные кинофестивали, посвященные 30-летию Победы и проведенные нами в городах-героях, действенно помогли осмысливанию опыта советского кино в работе над героической темой, поискам истинно современных путей к ее решению, таких путей, которые делали бы фильмы о подвиге народа живым достоянием, духовным и эмоциональным, не только тех, кто сам воевал, но и нашей молодежи.

Самым мобильным и динамичным отрядом киноискусства всегда была — по самой сути своей — документальная кинематография. Вот почему на обсуждение IV пленума правления СК СССР был поставлен доклад Р. Кармена «Кинопублицистика и современность». Участники пленума с хорошей требовательностью разбирались в «хозяйстве» нашего документального экрана. Работу пленума характеризовал острый критический анализ сделанного. Отдавая должное несомненным успехам, значительным произведениям о созидательном труде строителей коммунизма, о классовой борьбе в странах капитала, антиимпериалистическом и национально-освободительном движении за рубежом, о претворении в жизнь задач и принципов ленинской мирной политики СССР, участники пленума особо сосредоточили внимание на слабостях и недостатках документального кино, путях их преодоления.

Творческое беспокойство, постоянный поиск новых тем, новых художественных средств — без этого невозможен партийный кинопублицист. Современное развитие документального кино, непрестанное повышение его роли в коммунистическом воспитании масс, в борьбе идей на мировой арене, огромный интерес публики к поэзии факта — все это предъявляет высокие идейно-эстетические эталоны к экранной публицистике. И уж вовсе нетерпимы сегодня фильмы, подменяющие научно-художественный анализ жизни бездумным иллюстрированием заданных тезисов. Пора понять — и это касается не только режиссеров и сценаристов, но прежде всего руководителей студий,— что злободневная тема — это не индульгенция, напротив, она-то и предполагает самую высокую меру требовательности. Позволю себе так сформулировать коллективное мнение участников пленума: «фильм на остросовременную тему немыслим без «Знака качества».

Думается, что внимание Союза к кинодокументалистике, улучшение работы местных организаций Союза, всесоюзных комиссий документального кино и телевидения СК СССР, повышенное внимание общей и кинематографической прессы к кинопублицистике явились одним из факторов, которые благотворно сказались на документальной кинопродукции последнего времени. Об этом свидетельствовал, в частности, прошедший не так давно в молодом промышленном центре—городе Тольятти III Всесоюзный смотр документальных фильмов о рабочем классе, на котором были представлены почти все студии страны. В этом киносмотре участвовало свыше ста

кинематографистов, среди них Р. Кармен и И. Копалин, С. Школьников и Б. Рычков, И. Гутман и П. Коган, Л. Станукинас, И. Герштейн, О. Арцеулов, Б. Галантер и многие другие. Конкурсный показ фильмов на Волжском автозаводе вызвал большой интерес общественности, работников ВАЗа и других предприятий, тружеников сельского хозяйства Куйбышевской области.

В искусстве нет иных путей воплощения действительности, ее явлений и тенденций, как только через людей, через их отношения, столкновения характеров и социальных позиций. Произведение, в котором нет живых, полнокровных человеческих образов — при самых добрых намерениях авторов — рискует оказаться за рамками искусства. Именно поэтому Постановление ЦК партии о кино, ставя во главу угла освоение киноискусством современности, требует от нас создавать такие образы героев, которые «привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам».

Но героя в фильме воплощает актер. Ему принадлежит совершенно особая роль в коллективном творческом процессе, результатом которого становится фильм. Идейная закалка киноактера, уровень понимания им сложных и противоречивых процессов, происходящих в жизни, профессиональное мастерство приобретают сегодня как никогда важное значение. Наше время с небывалой силой и остротой выдвигает категорический императив: актер обязан — прежде всего! — быть л и ч н о с т ь ю. Иначе ему трудно, почти невозможно осуществлять свою высокую миссию.

Вот почему пятый пленум правления нашего Союза мы специально посвятили актерской проблеме. Выступая на пленуме с докладом, А. Баталов совершенно справедливо подчеркнул, что актер — это та точка кинематографического процесса, в которой сходятся все усилия, концентрируются все гигантские средства выразительности кинематографа. В конечном счете, в актере должны воплотиться и воплощаются на самом деле самые сложные и высшие замыслы создателей фильма. Таким образом, проблема творчества, формирования личности актера кино становится важнейшей частью того ответственного, общенародного значения, дела, которым заняты мастера советской кинематографии.

На пленуме не была оставлена без внимания ни одна сторона деятельности артистов экрана, ни один из волнующих их больших и малых вопросов как творческого, так и организационного характера — от приглашения на роль и фотопроб до окончательного создания образа в результате общих усилий всех участников творческого процесса. Разговору этому была свойственна высокая степень товарищеской откровенности.

Острой критике подвергся существующий порядок использования актерских кадров. Если талант актера — общественное достояние, то необходимо разумно относиться к этому богатству. Меж тем труд актера не планируется. Нередко получается, что молодые артисты после блестящего дебюта больше не появляются на экране, да и с некоторыми маститыми, популярными мастерами зритель встречается в фильмах обидно редко.

В этой связи участники пленума обсудили работу Театра-студии киноактера и систему творческих встреч актеров со зрителями, подготовку актерских кадров во ВГИКе и значение репетиций при съемках фильмов, роль кинокритики в совершенствовании актерского мастерства и методы глубокого знакомства актеров с проблемами современности, с жизнью страны...

Решения пленума были весьма конкретны. Я хотел бы отметить, что в одном из них пленум обратился к Госкино СССР с просьбой обсудить совместно с секретариатом правления СК СССР и с активом киноактеров практические меры, которые улучшили бы организацию художественного процесса на самих киностудиях, создав наиболее благоприятные условия для творческого труда актера. Надо надеяться, что эта непростая задача будет решена.

Большая работа предстоит Всесоюзной комиссии киноактера правления нашего Союза. Она должна ввести в систему обсуждения творческих биографий актеров, их

замыслов, их новых работ, с тем чтобы ни одно проявление истинного таланта и мастерства не оставалось без товарищеской профессиональной поддержки, а с другой стороны — чтобы возникла атмосфера общественной нетерпимости вокруг ремесленничества и халтуры, не совместимых с творчеством.

Пленум ясно показал: большинство наших артистов отдают себе отчет в том, что ответственные задачи, поставленные партией перед кино, требуют дальнейшего повышения идейно-творческого уровня актерского труда, культуры мысли, накопления жизненных наблюдений, постоянного совершенствования профессионального мастерства, общественной активности.

Здесь, пожалуй, уместно заметить, что в некоторых, ставших уже традиционными, формах массовой работы Союза, немыслимых без актеров, накоплен немалый опыт. Я имею в виду прежде всего встречи со зрителями и народные кинофестивали. Две цифры: за неполные три года во всех концах страны состоялось 17 830 встреч со зрителями и 46 фестивалей.

Примечательна и география народных кинофестивалей: Набережные Челны и Мурманск, Казань и Керчь, Одесса и Оренбург, Архангельск и Иркутск, Курск и Владивосток, Алма-Ата и Севастополь, Кемерово и Нижнекамск, Череповец и Свердловск, Горький и Ленинград, Ижевск и Новокузнецк, Белгород, Ростов-на-Дону, Кривой Рог, Бежецк, Куйбышев, Краснодар, Запорожье, Донецк, Новосибирск, Днепропетровск, Киев, Челябинск...

Основа фильма — сценарий. Именно эту мысль подчеркивало Постановление ЦК КПСС, указывая на необходимость коренного улучшения сценарного дела. В повышенном внимании к проблемам кинодраматургии партийный документ опирался на глубокое научное понимание законов и опыта искусства экрана. И действительно: практика доказывает, что из плохого сценария самый талантливый режиссер не в состоянии сделать не только хороший, но даже «приличный» фильм. Нет в сценарии живого человека, истинной мысли — откуда им взяться в картине?! Именно драматург приносит в кино знание действительности ее процессов, тенденций, конфликтов и противоречий. Он приносит тему, концепцию фильма, систему образов; герои говорят словами, которые вложил им в уста автор сценария. Словом, у него, сценариста, особая роль и — особая степень ответственности за фильм, а у всех кинодраматургов вместе — за общее состояние кинематографа.

Проблемы кинодраматургии принципиально и вдумчиво обсудил VI пленум правления Союза кинематографистов СССР — первый пленум в истории нашего Союза, целиком посвященный вопросам сценарного дела.

На пленуме говорилось, что за время, прошедшее после опубликования Постановления ЦК, для решения сценарной проблемы в Госкино СССР и на ведущих студиях сделано немало. Внедряется принцип перспективного тематического планирования. Начинает приносить плоды практика госзаказов, дали первые результаты сценарные конкурсы. Создана сценарная студия. Начал выходить альманах киносценариев. В Союзе регулярно проводятся семинары драматургов. Функционируют мастерские молодых сценаристов. Авторы будущих сценариев командируются на места действия будущих фильмов. Но, конечно же, все это — лишь начало.

На нашем экране в качестве главного героя все чаще появляются рабочий, инженер, ученый, практически осуществляющие научно-техническую революцию,— субъект и объект ее сложных и противоречивых процессов. Особым вниманием драматургов в последнее время пользуется так называемый «деловой» человек — руководитель, который во главу угла ставит принципы деловитости, твердой дисциплины, трезвой оценки фактов, научного анализа. Он ненавидит трескотню и показуху, расхлябанность и ложь «ради плана». Он отрицает авралы и штурмы как порождение плохой организации производства, он открыто враждебен принципу «любой ценой»: истинно современный руководитель, он хочет знать точную цену, которой оплачивается выполнение плана,— экономическую цену и

моральную. Он твердый сторонник четкой системы во всем. В этом смысле он — порождение НТР с ее бесконечно усложнившимся производством, требующим совершенно иного интеллектуального уровня от инженеров, директоров, рабочих.

Энтузиазм этого нового героя непохож на энтузиазм, отличавший многих героев 30-х годов. Он качественно иной — не в лихорадочных штурмах, а в умении работать точно и четко, на современном научном и технологическом уровне, на уровне высокой компетентности.

Размышления о таком герое мы находим в фильмах «Самый жаркий месяц» Г. Бокарева и Ю. Карасика, «Старые стены» А. Гребнева и В. Трегубовича, «Здесь наш дом» В. Соколова, «Каждый день жизни» Б. Лобкова и Т. Золоева, «День приема по личным вопросам» П. Попогребского и С. Шустера. Авторы большинства таких фильмов главное внимание сосредоточивают не на сугубо «производственной» проблеме, а на взаимоотношениях человека и среды, на месте человека в сложной системе нравственных и производственных связей. И это обнадеживает, поскольку свидетельствует о повышении самого уровня социального мышления кинематографистов.

Конечно же, положение дел на главном направлении нашего искусства еще далеко не в полной мере соответствует требованиям времени. Идет поиск, подчас более, подчас менее удачный. И если говорить об одном из важнейших признаков зрелости в овладении проблематикой, об уровне социального мышления драматургов, то придется констатировать, что наша кинодраматургия покуда освоила лишь первую степень сложности. В последнее время обозначилась некоторая опасность вторичности в обращении к проблемам, на которых строится драматургический конфликт в иных фильмах. И тут надо отдать должное А. Гельману и С. Микаэляну, которые в картине «Премия» сумели увидеть и повернуть актуальную проблематику под свежим, «пионерским» и весьма точным, многообещающим в социальном плане углом.

На пленуме был затронут широкий круг вопросов, связанных с состоянием и задачами кинодраматургии и путями решения этих задач. Участники пленума пришли к выводу, что решительного сдвига в сценарном деле, несмотря на многие и разумные меры, для этого принятые, еще не произошло. Общий уровень сценарной литературы недостаточно высок, многие сценарии страдают мелкотемьем, построены по стандартным рецептам ремесленной драматургии, не вторгаются в новые пласты жизненного материала. Пленум заострил внимание на мерах, которые должны способствовать улучшению сценарного дела. Мне кажется особенно существенным упомянуть, что он высказался за совместную работу Госкино СССР, Союза писателей и Союза кинематографистов над перспективным тематическим планом кинематографии, за создание сценарных мастерских на всех студиях, где для этого есть соответствующие условия, за пересмотр типового авторского договора — с тем чтобы внесенные дополнения ограждали авторов от произвольного обращения со сценарием.

Да, мастерам экрана предстоит гигантская, трудная и прекрасная работа по художественному освоению глубинных процессов эпохи — эпохи НТР и развитого социализма. На это ориентирует нас Постановление Центрального Комитета, другие партийные документы, это же подсказывает нам долг партийных художников. Чтобы быть на высоте ответственности, надо воспитывать, тренировать в себе остроту социального зрения, никогда не терять жадного интереса к быстрым изменениям во всех сферах бытия, ни на минуту не отнимать руки от пульса эпохи.

Особое значение мы придаем работе, которую наш Союз ведет с творческой молодежью. Сказать, что молодежь — наше будущее, значит вроде бы в тысячный раз повторить общее место. Но повторение в таких случаях штука полезная и даже необходимая. И в самом деле: смена поколений — явление естественное, неизбежное и, скажем прямо, благотворное. Время мчится поразительно быстро. Каких-нибудь десять-пятнадцать лет — и тем, кто

сегодня ходит в начинающих, предстоит стать ведущей силой, опорой, становым хребтом советского киноискусства. А много ли их, молодых, которые уже сегодняшними своими работами готовят себя к высокоответственной роли ведущих мастеров, тех, кто определит завтрашний уровень советского кино? Для примера приведу справку о молодых кинодраматургах. В нашем Союзе — 444 сценариста. Среди них 152 (больше трети) старше шестидесяти лет. От шестидесяти до сорока лет — 222 человека. До сорока — всего 69. А до тридцати лет — только один! Выходит, что в нашем кино почти совсем нет молодых сценаристов? Но куда же тогда исчезают выпускники ВГИКа и Высших сценарных курсов?

Очевидно, что цифры эти — сигнал не только о неблагополучии в работе Союза с молодыми драматургами, но и о том, что путь начинающего к экрану по-прежнему тернист и долог...

К причинам этой ситуации я вернусь позже, а сейчас скажу, что связанные с нею соображения были одними из главных, когда правление Союза решило учредить Всесоюзную комиссию по работе с творческой молодежью, руководство которой возложено на секретаря правления СК СССР С. Бондарчука.

Комиссия провела заметную работу на различных направлениях. Так, вот уже более двух лет действует московское Объединение молодых кинодраматургов. Есть здесь и первые результаты: по сценариям уже поставлено 16 фильмов («Каждый день доктора Калинниковой», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Вот и лето прошло», «Мужчины», «Здравствуй и прощай», «Если это случится с тобой», «Джинн дальнего плавания», «Путешествие в город, которого нет», «Дела давно минувших дней» и т. д.). Все члены Объединения регулярно получают творческие командировки от Союза, и это способствует их ориентации на темы современности; они не чувствуют себя оторванными от общей кинематографической жизни.

На сходных началах работает и Объединение молодых кинокритиков.

Всесоюзная комиссия и московская секция научного кино организовали постоянный семинар молодых режиссеров и сценаристов научной кинематографии. Семинар объединяет 60 человек.

Много внимания воспитанию молодых актеров уделяет Всесоюзная комиссия киноактеров.

Примечательный эксперимент провела Всесоюзная комиссия по работе с творческой молодежью на студии «Союзмультфильм». За последние годы на эту студию пришло много молодых режиссеров, операторов, художников. При содействии Комиссии они получили возможность попробовать свои силы на самостоятельной работе, итогам которой затем была посвящена специальная творческая конференция.

В декабре 1974 года Всесоюзная комиссия художественной кинематографии провела в Болшево Всесоюзный творческий семинар молодых режиссеров-постановщиков, где были проанализированы их работы, обсуждены дальнейшие планы и замыслы. В программе семинара были также доклады по актуальным проблемам политики, экономики, идеологии. А в начале нынешнего года эта Комиссия совместно с Комиссией по работе с молодыми организовала большую творческую конференцию «Режиссерские дебюты: 73-74», на которой было тщательно и серьезно проанализировано 25 фильмов.

Важное направление в деятельности Всесоюзной комиссии по работе с творческой молодежью — идейно-творческое воспитание начинающих художников экрана. Оно осуществляется в тесном контакте с ЦК и МГК ВЛКСМ. Полезное начинание Комиссии — семинары молодых, проводимые вместе с МГК комсомола и родственными творческими союзами каждые два года. В последнем таком семинаре в Красной Пахре участвовало 50 кинематографистов. Большую пользу приносит постоянно действующий семинар «Борьба идей в искусстве и эстетике» — он начал вот уже шестой учебный год.

Широкому творческому общению и пропаганде работы молодых в искусстве способст-

вуют ежемесячные вечера «Дебют» — плод совместных усилий нашего и других творческих союзов. На этих вечерах, которые, к слову сказать, весьма популярны в среде московской художественной интеллигенции, уже было представлено более 400 дебютов режиссеров и актеров, сценаристов и поэтов, музыкантов и прозаиков.

В тесном сотрудничестве с ЦК ВЛКСМ, с другими творческими союзами Всесоюзная комиссия по работе с творческой молодежью ведет широкую массовую работу. Упомяну ежегодные традиционные Недели детских (начало 19 мая — в день рождения пионерской организации) и юношеских (29 октября — день рождения комсомола) фильмов, тематические фестивали, посвященные XVII съезду ВЛКСМ, праздники кино на Всесоюзных комсомольских стройках...

В дни XVII съезда комсомола в секретариате правления СК СССР состоялась встреча с группой делегатов съезда. Делегаты поставили перед нами существенные вопросы творческого характера, подготовки молодых кадров кино, расширения и углубления сотрудничества комсомола и киноорганизаций в воспитании молодежи. В итоге мы внесли на рассмотрение Госкино СССР важные предложения — о пополнении перспективного плана советской кинематографии темами и проблемами, связанными с жизнью, трудом и воспитанием молодого поколения, о создании в Москве и других крупных центрах базовых кинотеатров, которые могли бы стать методическими центрами работы с молодежью.

Совместное постановление Госкино СССР, секретариата правления СК СССР и ЦК ВЛКСМ, принятое в октябре 1973 года, было направлено на дальнейшее улучшение коммунистического воспитания молодых кинематографистов в свете решений XXIV съезда партии. Принят перспективный план работы с молодыми художниками экрана. Изучается вопрос о создании творческой мастерской короткометражного художественного фильма для первых работ молодых. В 1976 году должно состояться Второе всесоюзное совещание молодых кинематографистов. Положено начало регулярному проведению всесоюзного конкурса на сценарии фильмов для детей и юношества.

Словом, оживление в работе с молодыми кинематографистами — факт несомненный.

И все-таки, и все-таки...

Я уже говорил о неблагополучном положении с молодыми кинодраматургами, многие из которых покидают кино. Нам следует основательно поразмышлять над тем, как изменить эту ситуацию. Для этого, я думаю, нужно прежде всего облегчить начинающим сценаристам прохождение самой трудной для них полосы — пути к первому фильму. А это действительно нелегкий путь.

Не все благополучно и в работе с молодыми режиссерами. Творческая активность их в последнее время выросла — за два года состоялось около 30 дебютов. Но значительных художнических открытий не произошло: большинство первых картин не поднимается выше среднего уровня. А кому же совершать дерзкие открытия, как не молодым!

И еще. Тема современности пока не стала в творчестве молодых режиссеров по-настоящему ведущей. Правда, если несколько лет назад многие молодые просто боялись снимать фильмы о современности, то ныне настроение это несколько изменилось. Однако коренного поворота еще нет. Одна из причин такого положения — сложности, какие возникают на пути к воплощению этой нашей главной темы. Молодые прекрасно знают, что на студиях, в комитетах по кинематографии, в организациях нашего Союза к сценарию и фильму о наших днях справедливо предъявляются повышенные требования, а следовательно — усложняется прохождение сценария по инстанциям кинопроизводства. Эти сложности часто настораживают. Особенно дебютантов, ибо дебют — это путевка в творческую жизнь, и мало кому хочется такой путевкой рисковать. Результат: считая острую современную тему уязвимой, молодой режиссер берется за классику или ищет «что-нибудь современненькое», но пообтекаемее.

На мой взгляд, современная проблематика настораживает зачастую не только дебютан-

тов, но и редакторов, руководителей студий. Студии частенько дают молодому режиссеру для постановки современный сценарий только в том случае, если этот сценарий слаб и опытный мастер от него отказался. А у начинающего выбора нет, вот он и соглашается. Не этим ли объясняется выход таких картин молодых, в которых есть признаки профессионального умения, но нет художнической смелости и страсти, нет настоящего волнения, глубоких раздумий о больших проблемах жизни?

Подобная тенденция крайне вредна. Она приучает молодого художника работать без творческого волнения, толкает на путь наименьшего сопротивления, а следовательно — притупляет стремление активно вмешиваться своим творчеством в важные процессы действительности.

Кое-кто объясняет чрезмерную осторожность молодых художников «чувством ответственности». Не уверен, что такое объяснение правомерно. Чрезмерная осторожность отнюдь неравнозначна чувству ответственности. Часто она — форма самозащиты. Заканчивая ВГИК или Высшие курсы, выпускник теряет привычную опору. Творческая незащищенность в свою очередь рождает разочарования. Даже выпускники—отличники на производстве нередко попадают на студиях в «полосу недоверия». Оно рождается из боязни эксперимента, из установки на «верняк». Но поскольку дебют по сути своей всегда эксперимент — путь от студенческой аудитории до первой работы на съемочной площадке почти всегда оказывается длинной дорогой с препятствиями.

К сожалению, нам пока не удается построить воспитательную работу таким образом, чтобы в творческой жизни молодых чувство ответственности, идейная целеустремленность полнее, теснее соединялись с художнической смелостью в постановке и партийно целеустремленном анализе больших проблем жизни.

Серьезного внимания требует положение актерской молодежи. На студиях Москвы в штатах состоят более ста актеров, не достигших тридцатилетия, но снимаются из них регулярно не более двадцати.

Основной порок заключается в том, что театры-студии Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси недопонимают, что их главная задача — всемерно раскрывать творческий потенциал актера. В немногочисленных спектаклях и концертах, выпускаемых студиями, молодежь почти не занимают. Так, например, Московский театр-студия киноактера, готовя спектакли, прежде всего отталкивается от уже нажитой актером славы — то есть стремится прежде всего отнюдь не к тренажу, шлифовке профессионального мастерства артистов, а к коммерческим целям. А ведь это театр-студия! За многие годы московский театр не открыл ни одного молодого имени. Руководство студии, следовательно, невнимательно к актерской молодежи, недооценивает ее возможности.

Нет сомнений: Театр-студия киноактера должна расширить свою работу прежде всего за счет молодых, за счет повышения идейно-художественного уровня спектаклей, привлечения талантливой режиссуры, улучшения всей тренировочной работы.

Резюмирую: из комплекса нашей работы по воспитанию молодых художников экрана выпало важное звено — наблюдение за становлением специалиста, от его выпуска из учебного заведения до первой самостоятельной работы, практическая и внимательная помощь дебютанту в его становлении на производстве, в творчестве. Это задача первоочередной важности, ибо, повторяю, от того, какими будут нынешние молодые, зависит, в конечном счете, все будущее нашего киноискусства.

Создавая Всесоюзную комиссию по работе с творческой молодежью, правление Союза предполагало, что она станет крепкой опорой для начинающих кинематографистов. Но, несмотря на то, что комиссия сделала немало, ей покуда не удалось еще стать такой опорой. Но она должна ею стать! И для этого, полагаю, в работе Всесоюзной комиссии должны активнее участвовать не только сами молодые, но и ответственные работники Госкино СССР,

полномочные решать вопросы трудоустройства молодых и вместе с творческими работниками в равной мере ответственные за их судьбы; в работе комиссии должны активнее участвовать ведущие мастера всех видов кинематографии.

И еще одно. Мы, творческий Союз, не вправе навязывать студии свое мнение о художнике; в конце концов, на что он способен, может определить только практика. Но организации Союза обязаны использовать все свое влияние, чтобы помочь студиям активнее вовлекать одаренную молодежь в кинопроизводство, смелее идти на риск, поощрять творческий эксперимент.

И уж несомненно в наших силах — шире привлекать молодых художников к участию в практической деятельности Союза, к работе в руководящих органах СК, в секциях и комиссиях, в художественных советах студий.

Есть еще один аспект киноискусства, за который наш творческий Союз несет, как мне думается, особую ответственность. Имею в виду общественную и профессиональную оценку художественного уровня фильмов, непримиримую борьбу против эстетического всепрощенчества, взаимной амнистии.

И прежде всего мы должны открыть беспощадную войну серятине, которая портит эстетический вкус массового зрителя, деформирует его представления о критериях художественности в киноискусстве — и не только в киноискусстве! — приучает видеть в кино не учителя, не исследователя жизни, а дешевого развлекателя. Эта линия нашей работы приобретает особую остроту в свете Постановлений ЦК партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О литературно-художественной критике».

Мы должны по-настоящему глубоко и требовательно проанализировать процесс рождения серого фильма, его «природу». На первый взгляд кажется, что серые произведения не поддаются классификации — серый, мол, он и есть серый. Это не так. У заполонившего экран потока серых лент есть свои закономерности, тенденции, специфические свойства. И мы обязаны в них разобраться, чтобы воевать не против отдельных неудачных картин, а — против я в л е н и я.

В качестве первого приближения скажу, что, на мой взгляд, среди серых лент можно различить два «направления». Первое — это фильмы, которые построены на крайнем оглуплении персонажей. К ним я отнес бы, скажем, комедию «Теща» и музыкальную комедию «А вы любили когда-нибудь?» (жанровые определения применяю сугубо условно, потому что смотреть эти опусы никак не смешно, а — обидно). Второе «направление» — поверхностное, спекулятивное использование современной проблематики, авторский произвол, посредством которого запросто, как дважды два, решаются конфликты, которые в жизни решаются отнюдь не так просто и быстро.

Более подробное исследование проблем серого фильма позволю себе оставить на долю профессионалов-кинокритиков, полагая, что это — их важный профессиональный долг.

Но когда я говорю о борьбе с взаимной амнистией, укоренившейся в некоторых группах наших творческих работников, я имею в виду не только произведения, которые, по сути, находятся за пределами искусства, я имею в виду и обсуждения вполне достойных кинопроизведений в профессиональной аудитории или на страницах прессы, когда критики высказываются по известному принципу: два пишем, три в уме...

В этом плане — в плане развития откровенной, взыскательной, товарищеской критики, мы, думается, накопили в самое последнее время в Союзе некоторый полезный опыт.

В принципиальной обстановке обсуждали мы на секретариате комедии Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», К. Воинова «Дача», В. Басова «Нейлон-100%». И я уверен, что аргументированная, острая и в то же время доброжелательная критика последних двух работ, прозвучавшая на этом заседании, была только на пользу нашим уважаемым коллегам.

Полтора десятка раз собирался секретариат, чтобы просмотреть и всесторонне обсу-

дить картины наших товарищей, работающих на студиях в союзных республиках.

Творческая атмосфера высокой взыскательности и самокритичности царила и на выездных заседаниях секретариата, которые мы провели в Ленинграде, Киеве, Тбилиси. Не ошибусь, если скажу, что тональность этих заседаний, вдумчивый и строгий профессиональный анализ работы студий послужили камертоном на будущее и для нас, членов секретариата, и для всех участников творческих обсуждений.

Особенно четко прорисовалась эта тенденция в критическом анализе кинопроизведений на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата правления Союза кинематографистов СССР, где предметом разговора стали четыре ленты «Мосфильма»: «Самый жаркий месяц» Г. Бокарева и Ю. Карасика, «Романс о влюбленных» Е. Григорьева и А. Михалкова-Кончаловского, «Зеркало» А. Мишарина и А. Тарковского, «Осень» А. Смирнова. Нечасто бывает, чтобы в обсуждении работ своих коллег одновременно участвовали такие видные мастера нашего кино, как С. Герасимов, В. Наумов, Б. Метальников, В. Соловьев, М. Хуциев, Г. Чухрай, С. Ростоцкий, Ю. Райзман, ведущие кинокритики Г. Капралов, А. Караганов, В. Баскаков, и чтобы разговор шел на таком высоком уровне проникновения в тему и форму фильмов, при такой высокой степени откровенности!.. Мнения столкнулись разные — и в общем, и в нюансах. Но в каждом слове выступавших звучало глубокое уважение к создателям фильмов, и это истинное уважение сочеталось с подлинным «гамбургским счетом», по которому шел анализ.

Как участник заседания, быть может, я пристрастен, но мне это обсуждение четырех работ «Мосфильма» представляется в какой-то мере «эталонным», что ли. Думаю, что дело нашей чести — продолжить такую традицию профессиональных обсуждений, продолжить в противовес привычке слагать «общее мнение» в уютных фойе Дома кино...

Я поделился в этой статье размышлениями лишь о некоторых направлениях работы нашего творческого Союза — работы, которая все последние годы шла под знаком выполнения тех высоких задач, которые поставил перед Союзом кинематографистов, перед всеми работниками советского киноискусства Центральный Комитет партии.

Сейчас, в преддверии XXV партийного съезда, который примет новую программу нашего движения к коммунизму, особенно ясно, каким современным и благотворным было Постановление ЦК КПСС о нашем кино. То, что нам, кинематографистам, удалось, следуя партийным указаниям, сделать за последние три года,— было назревшим и остро необходимым. Только в процессе дальнейшего углубления и развития благотворных тенденций в советском кинематографе, прежде всего — решительного поворота к современной проблематике, к сегодняшней жизни народа, к проблемам и коллизиям времени,— мы сумеем подготовиться к решению новых, еще более сложных и ответственных задач, которые встанут перед нашим искусством экрана после XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

«Они сражались за Родину»
«Премия»
«Память навсегда»

Виктор Дмитриев

Народ на войне

«Они сражались за Родину»
По роману М. Шолохова. Автор экранизации и режиссер-постановщик С. Бондарчук. Главный оператор В. Юсов. Главный художник Ф. Ясюкевич. Композитор В. Овчинников. Звукооператор Ю. Михайлов. «Мосфильм», 1975.

Нечасто кинематографисту удается достаточно полноценный в художественном отношении эквивалент повести или романа. «Они сражались за Родину» — тот случай, когда это удалось.

Произошло и еще более редкое, в чем непросто себе признаться: фильм поколебал нашу читательскую самоуверенность, заставив по-новому оценить этот шолоховский роман. Оказалось, то устойчивое представление, какое у нас о нем сложилось, было отчасти поверхностным. Из литературного источника фильм зачерпнул глубоко, как вряд ли какой читатель, не исключая профессиональных критиков, умел зачерпнуть прежде. И теперь, после встречи с фильмом, большинство кинозрителей не покидает удивление от того, что не однажды читанная, многократно истолкованная книга была, в сущности, нами недопонята.

Как ни трудно в это поверить — ведь речь идет о признанном произведении крупнейшего современного писателя,— с несомненностью обнаружилось: подлинное прочтение романа «Они сражались за Родину» всенародно совершилось лишь ныне и благодаря кино.

Во взаимоотношениях киноискусства с литературой, с публикой это действительно случай редкий.

В чем же секрет нынешнего успеха? Ответ надобно искать не только в художественной ткани фильма, хотя, конечно, прежде всего здесь, но в какой-то мере и за пределами киноленты.

Начать с того, что когда в сороковых годах появились главы нового произведения Шолохова, читатель, торопясь вглядеться в опубликованное и от души радуясь ему, все же что-то отложил для себя на потом, стал ждать. В 1969 году роман пополнился новыми страницами, чем ожидание было подстегнуто еще больше. Тем самым самостоятельная художественная значимость того, что было обнародовано, снова была не вполне осмыслена — читательская оценка романа, безотчетно для самих читателей, попала в еще большую зависимость от того, чего нетерпеливо ждали, но чего покамест не было *.

Но вот Сергей Бондарчук (теперь-то кажется, это давно носилось в воздухе и пришло к нам словно само собой) почувствовал ту помеху, о которой мы говорили,— если не в себе, то в других,— и не признал ее обоснованной.

Бондарчук решил сказать всем и во весь голос, что безоглядно верит в этот роман, в те главы, что уже написаны, верит, независимо от ожидания будущих, новых глав. Как читатель, Бондарчук воспользовался своей кинематографической профессией, чтобы сказать многомиллионному адресату романа, что только если до конца поверишь в произведение (того заслуживающее), оно откроется тебе сполна. И когда эта вера выразилась в фильме, ее восприняли и согласились с ней. И та помеха, о которой выше говорилось, отпала. Роман пережил второе рождение.

Тут нет преувеличения. Не только фильм

* Как известно, в беседе с творческим коллективом фильма «Они сражались за Родину» писатель заверил, что продолжение романа ожидается скоро: «Будет. Я могу теперь твердо сказать» (см. запись беседы в газете «Советская культура», 23 апреля 1975 г. В дальнейшем соответствующие цитаты даются по этому источнику).

«Они сражались за Родину»

обязан роману, но и роман немало обязан фильму. Шолохов отметил это, сказав, что «на помощь автору пришло кино, блестяще использовавшее свои огромные возможности для успеха общего дела».

Продолжим, однако, начатый разговор. Далеко не одно и то же — верить рассказанному в произведении и поверить в роман (или фильм) как произведение искусства.. Последнее есть особого рода испытание, которому подвергается любой художник, и чем талант больше, тем это испытание жестче, ибо далеко не сразу осознается, что к каждому следующему произведению одного и того же автора, особенно если это большой художник, надлежит подобрать ключ, не похожий на прежние, необходимо отыскать тот подход, который именно этим произведением диктуется — лишь тогда оно откроется нам вольно, непредвзято, во всем своем своеобразии и новизне.

Как известно, и «Тихий Дон» и «Поднятая целина» были основательно освоены читателем. Не одно поколение советских людей знакомилось с ними еще на школьной скамье, не торопясь, шаг за шагом обдумывая, выверяя свое понимание, в частности, через домашние и классные сочинения, диспуты, экзамены, наконец, через критическую литературу, вдумчиво, серьезно поработавшую над творчеством великого писателя, не говоря о киноэкране и театральной сцене, где его произведения неоднократно уже получали сильное и яркое воплощение. Что касается «Они сражались за Родину», то этот роман нам всем еще предстояло духовно освоить столь же тщательно и широко. Но как-то это все откладывалось и откладывалось...

Бондарчук своим фильмом начал новую страницу в жизни книги. Именно фильм с наглядной убедительностью обнаружил: роман «Они сражались за Родину» принадлежит—без всяких скидок и как раз потому, что он совершенно особый,— к числу великих шолоховских созданий.

По меньшей мере еще одно обстоятельство должно быть принято во внимание. Фильм

создавался непосредственно в преддверии 30-летия Победы.

К слову сказать, сама полоса этого особого юбилея, всего, что с ним связано, явила собой интереснейший момент в нашей общественной жизни — к нему, этому моменту, надо думать, будут еще не раз заинтересованно возвращаться, в том числе и историки культуры, литературы, искусства. Не претендуя на всестороннюю характеристику этого периода, тем более он еще не окончился, отмечу лишь некоторые штрихи.

При всем том, что современная тема — это естественно — все резче и притягательнее заявляет о себе на экране, неоспоримо и то, что среди лучших произведений советского искусства, литературы последних лет особенно выделились, завоевали признание в первую очередь те, что посвящены испытанию, выпавшему на долю народа в схватке с фашизмом. Великая война, хронологически отодвинувшись далеко в прошлое, тем не менее продолжает оставаться источником высоких художественных созданий, широкий интерес к которым не только не уменьшается, но, как показывает опыт, продолжает сохраняться и даже возрастать. Примечательно, например, что нет ни одного заметного произведения о войне, даже новейшего, которое воспринималось бы как произведение собственно исторического жанра. Подвиг советского народа в Великой Отечественной войне входит в сознание и чувства нашего современника как его живое, неотъемлемое достояние, и прежде всего потому, что неизменны идеалы, во имя торжества которых наш народ положил на алтарь человечества двадцать миллионов жизней.

Отмеченное обстоятельство заслуживает более пристального рассмотрения, в том числе и в связи с фильмом «Они сражались за Родину».

Дело в том, что смена поколений совершается, она вносит свои коррективы и в характер диалога искусства и публики. Было время, когда все без исключения зрители, читатели принадлежали к поколению, опаленному войной. В ту пору — в сороковые, пятидесятые и даже отчасти в начале шестидесятых годов — художники, обращаясь к изображению войны, знали точно, что своим творчеством они адресуются к тем, кто в сущности и является героями их произведений. В свою очередь, тогдашние читатели, зрители, вне зависимости от возраста и лично пережитого — на фронте, в тылу или на занятых оккупантами землях, среди партизан и подпольщиков или в далекой неволе,— принимали как должное, как само собой разумеющееся, что все эти книги и фильмы так или иначе о н и х с а м и х. Не то сегодня.

Ныне более половины населения нашей страны — это те, кто родился, вырос, становится взрослым много позже того, как отзвучал салют Победы 9 мая 1945 года. Достаточно сказать, что явившимся на свет спустя десять лет, как отгремели последние залпы, теперь уже двадцать годов от роду. И это — главный читатель, главный зритель. Не только в количественном отношении. Именно молодость, не накопившая еще собственного жизненного опыта, с особой жадностью обращается в своем нравственном, гражданском самоопределении к урокам, которые дает ей искусство.

Но одно дело, если это искусство говорит о сегодняшнем дне, если обращается к тому, что непосредственно, близко касается молодого читателя, зрителя, связано с его судьбой, живо затрагивает его настоящее и будущее. Другое дело — произведения, герои которых, хотя и ровесники нынешних двадцатилетних, отстоят от них на дистанции протяженностью в треть века.

Отчего же дистанция в треть века не сделала чужими друг другу дедов и внуков? Отчего современные молодые зрители, читатели, зная, что фильмы и книги о войне, старые или новые, рассказывают вовсе не про них, тем не менее находят в этих произведениях нечто близкое себе, дорогое?

Весь строй нашей жизни таков — 30-летие Победы показало это с необычайной наглядностью,— что множатся зримые нити идейного и нравственного родства между поколениями. Драгоценная особенность лучших современных произведений о войне в том и состоит, что

«Они сражались за Родину». Звягинцев — С. Бондарчук

они не просто правду о войне раскрывают (это и прежде было), но, повинуясь зову новой эпохи, так высвечивают изнутри эту правду, что молодой человек семидесятых годов словно узнает себя в героях, окутанных фронтовой гарью, хотя его, двадцатилетнего ныне, тогда и на свете не было.

В этом смысле современные произведения о войне и похожи и не похожи на те, что создавались в годы войны и вскоре после нее. Можно сказать, что тема войны в советском искусстве, литературе обрела как бы вторую жизнь, и это свидетельствует о чуткости подлинных дарований к изменяющимся потребностям действительности.

Фильм «Они сражались за Родину» несет на себе все характерные приметы художественного обновления темы Великой Отечественной войны. Причем фильм не модернизирует романную основу, но так ее открывает, что роман предстает произведением, будто написанным не только вчера, но и сегодня. И ведь он, роман, такой и есть: в нем живут и непосредственность пережитого в тяжкие военные дни и глубина проникновения, над которой не властны годы.

Но если первое (то, что роман, рожденный в пороховом дыму,— сама правда тех лет) было уловлено читателями, критикой сразу же и этим-то больше всего и покорило их, то вторая изначально присущая и данному произведению Шолохова черта — неослабевающая его современность, ставящая эту книгу в первый ряд среди даже самых новейших по внутреннему складу, по художественному нерву произведений о войне, как раз эта черта по-настоящему открылась только теперь. Ее вместе со своим творческим коллективом открыл и показал Сергей Бондарчук.

Народ и война

Зритель назвал «Они сражались за Родину» солдатским фильмом. Несколько обиходное это определение схватывает основное: в центре романа и фильма — солдат, воин. Тот, о котором с гордостью вспоминают все наши прославленные полководцы. Тот самый, кого сразу же, начиная с июня сорок первого года, с удивлением и невольным уважением воспринимал про себя даже противник. На советского солдата надеялись, о нем с восхищением и признательностью отзывались все на земле, кто ждал освобождения, жаждал мира, все, кто боролся за победу, где бы эта борьба ни велась.

Солдатский фильм... Это так и не совсем так. Конечно, быть на войне солдатом — профессия, а не просто мужское дело. Однако, будучи подлинным профессионалом войны,

солдат меньше всего профессиональный военный. Это сам народ, взявшийся за оружие. И когда он, народ, оказывается так близко перед нами, лицо в лицо, неотрывно на протяжении всего экранного времени, у нас есть возможность неспешно, пристально вглядеться в него, вдуматься и вчувствоваться в диалектику души тех, кто вынес на себе всю войну, такую тяжкую, долгую, кровавую. Тех, кто с честью пронес самое трудное — ответственность за судьбу Родины.

Перед нами солдат, который знает наверняка: никто не свершит за него того, что надо в этих обстоятельствах совершить. Никто не спасет народ — народ должен сам это сделать. И мы видим: солдат, столь хорошо знающий, что стоят на войне отдых, покой, тишина, не хочет покоя, рвется в бой. Достаточно вспомнить, как сбежал из госпиталя и нашел свой полк оглохший от контузии Николай Стрельцов. Фильм свободен от того, что вызывает в зрителе жалость к настрадавшимся вдоволь героям. Она и впрямь была бы здесь неуместна. Эти люди сами выбрали свою судьбу. И иной судьбы, отличной ото всех, кто защищает Родину, они себе не представляли. У них одна беда, и одна надежда, одна общая дума о Родине и одна, все преодолевающая любовь к ней, к своей, советской земле, к ее людям.

●

Фильм в самом деле так исполнен, что нам, зрителям, не до жалости, ибо нечто более высокое владеет нами — горячее товарищеское с о ч у в с т в и е к героям, стремление поддержать их, помочь, быть с ними вместе, рядом. Мы даже не замечаем, что (и здесь один из ценнейших художественных эффектов картины) в действительности они, эти герои, приходят к н а м на помощь, нас поддерживают,

«Они сражались за Родину». Стрельцов — В. Тихонов, Лопахин — В. Шукшин

возвышая до сердечной причастности к своим помыслам и деяниям, нас заряжают током своих сил, стойкостью и верностью.

Таков, например, эпизод, где крошечная девушка-санитарка делает свою будничную работу — вытаскивает из-под огня, с поля боя, тяжелораненого солдата.

Она не верит и верит, что справится одна. Она, плача, убеждает Звягинцева, что видывала и не такое, похлеще, а все ж не подводила, спасала. Но мы понимаем, что на этот раз она на пределе своих возможностей и даже за их пределом. Нас не покидает тревога: выдюжит ли? Хоть бы выдюжила! Но она, девчушка, крохотная, почти ребенок, в эти мучительные минуты сильнее и лучше нас. И даже сильнее и лучше Звягинцева, которому не дает расстаться с жизнью, казалось бы, неминуемо его покидающей. Неприметная девчонка с косичками, одна из тех, на кого и не взглянешь в обыденной суете, обладает нравственной силой, которая не дает ей смириться со смертью; находит в себе силы отвести смерть от вверенного Родиной ее попечению солдата. И — отводит.

Ни в романе, ни в фильме не сказано, что она, конечно же, доброволец, что ее никто не призывал на фронт. Но и без этого мы сполна ощущаем высокий строй ее души. Девушка в пилотке, с красным крестом на походной сумке, вырастает на наших глазах в символ жизни, протягивающей солдату через холод смерти верную, нежную, сильную руку — руку спасения. Вот он, народ на войне — не только отцы, но и дети.

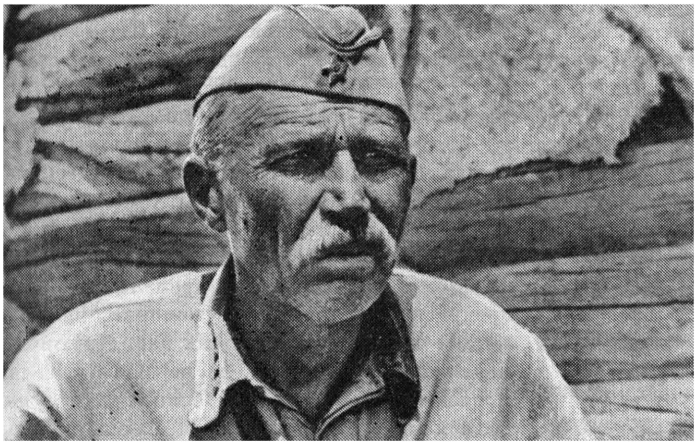
«Сама правда смотрит на нас в те минуты...»— это слова писателя-фронтовика Юрия Бондарева, перу которого принадлежит лучший, с моей точки зрения, анализ фильма «Они сражались за Родину»*. Сама правда! Потому что сплав режиссерского, актерского, операторского таланта и мастерства достигает в этом эпизоде необычайной гармонии.

Режиссер в одном отношении вроде бы несколько вольно обошелся с этой сценой — сравнительно с тем, как она дана в романе. Но как раз потому, что перед нами нет робкого копирования, нет буквализма, здесь достигнута истинная художественная точность. Это один из примеров, который можно считать образцом умения переводить без потерь образ с языка литературы на язык кино. В романе вся сцена дана лишь глазами Звягинцева, его то гаснущим, то остро вспыхивающим от нестерпимой боли сознанием. Фильм сохранил это, но прибавил и нечто свое, художественно объективировав происходящее, то есть позволив нам взглянуть на все еще и со стороны; а на самом деле — н а ш и м и глазами, н а ш и м сердцем.

Например, заключительный кадр описываемой сцены, снятый с высоты, когда через весь экран простирается нескончаемо долгий путь, который едва только начат (это видно по кровавому следу) и которому, кажется, нет конца, ибо до самого горизонта тянется искореженная степь и множество черных воронок преграждают людям дорогу к спасению,— мы видим, переживаем не через Звягинцева, а сами. Благодаря этому образ происшедшего — того, что досталось на долю солдата и безымянной санитарки,— обретает словно бы вселенский масштаб. Герои, с их страданием и мужеством преодоления страданий, вдруг стремительно уменьшаются в обступившем их со всех сторон пространстве, окруженные громадностью войны, земли и неба, но именно здесь, когда их почти не видно, вырастает до необъятных размеров их величие.

Юрий Бондарев писал об этой сцене, что в ней «прочнейшими связями переплетаются несколько выходящих за рамки войны проблем по главному счету искусства: мужчина и женщина, жизнь и смерть, тяжкая реальность и долг ... хотя ни единого слова не сказано об этом». Я бы добавил: потому-то эта сцена (как, впрочем, немало других) вышла по главному счету искусства, что фильмом движет (как в романе) огромная гуманистическая тема — народ и война. Бондарев верно пишет, что «здесь талантом режиссера прочерчены объемные линии, уходящие в глубину, невидимо пересеченные где-то за кадром, и

* Ю р и й Б о н д а р е в. В жарком сорок втором... — «Литературная газета», 23 апреля 1975 г.



«Они сражались за Родину». Поприщенко — И. Лапиков

высекается несконструированное волнение многомерных чувств, что свойственно подлинному искусству».

Как зритель, я особенно счастлив за молодую актрису Татьяну Божок, прежде нам не известную. Попав в первоклассный ансамбль мастеров кино, вдохновленная ими и самой художественной задачей, поставленной перед нею режиссером, задачей, необычайно сложной, но зато и многообещающей, актриса сумела провести свою роль с той мерой правдивости, которая, по моему разумению, и является синонимом истинного искусства.

Народ на войне... Как не оценить в контексте этой темы актерский дуэт Василия Шукшина (Лопахин) и Николая Шутько (повар Лисиченко) — второе имя напрасно недооценено в первых отзывах о фильме, появившихся в центральных газетах.

Снова закон контраста вступает в силу. Лисиченко, хоть он и идет по выжженной степи вместе с солдатами, представляется поначалу чуть ли не тыловой крысой, отъевшейся на скудных солдатских харчах. Пикировка Лопахина с поваром, непробиваемым добряком, будто бы равнодушным ко всем и ко всему, ведется таким образом, что наши симпатии решительно оказываются на стороне бронебойщика. И даже когда добродушно терпящий издевки, ироничный, улыбчатый повар готовится к бою наравне со всеми, отрывая и для себя стрелковую ячейку, мы вместе с Лопахиным готовы упрекнуть его за то, что оставил без внимания главное свое дело — заботу о желудке бойцов.

Но вот наступает перелом в диалоге, когда выясняется, что повар обо всех позаботился и даже лучше, чем обычно,— будет после боя отменный обед. Только и всего? Какая проза! Но такова сила правдивого искусства, способного и из этой будничности извлечь настоящую поэзию. И вот уже совсем в ином свете открывается Лопахину, а с ним вместе и нам, зрителям, добродушный Лисиченко и его «хозяйственные» приготовления к бою. Недаром и на растроганного Лопахина накатывает волна, кажется, не «показанной» ему стыдливой нежности, волна любви к фронтовому товарищу, которого зря обижал, и такой теплый, застенчивый, благодарный отклик получает эта волна в душе Лисиченко, что на краю окопа, который станет для Лисиченко могильной ямой, они переживают минуту высшей человеческой близости, того человеческого единения, выше и красивее которого, наверное, и нет ничего на земле. И вся эта сцена к тому же еще щедро залита жарким солнцем, увенчана голубым небом и наполнена скрытым ожиданием смертельной схватки с врагом — надвигающейся черной тенью смерти.

Безошибочное чутье кинематографиста подсказало режиссеру ввести короткий кадр, которого нет в романе — после того кромешного боя навечно остался в своей стрелковой ячейке убитый Лисиченко, склонив на грудь коротко стриженную, седую голову. Этот кадр кричит молча, и мы всем сердцем признательны тут Лопахину за то, что он одарил Лисиченко перед смертью мгновением счастья братской дружбы, понимания и любви.

«Они сражались за Родину». Копытовский — Г. Бурков

У Василия Шукшина, по праву солирующего в фильме, несколько таких незабываемых актерских дуэтов: с Бондарчуком, с Тихоновым, с Бурковым, с Федосеевой. Это не все, но, это, пожалуй, самые сильные.

Образ Петра Лопахина, созданный Шукшиным, народен. Талант актера, его мастерство буквально искрятся. Смотреть Шукшина в его последней роли — счастье и несчастье вместе. Такое дано пережить, по-видимому, только нам, современникам этого прекрасного, большого художника, чья внезапная смерть потрясла всех нас. Другие поколения, быть может, и не испытают той пронзающей, неотступной боли, какую испытываем мы, когда видим, как бьется на сильной шее Лопахина — Шукшина набухшая голубая жилка, или когда слышим, как он азартно говорит помрачневшему от дум Николаю Стрельцову: «Живой? Живой. Ну и радуйся. Смотри, денек-то какой выдался! Солнце, речка, кувшинки вон плавают... Красота да и только!»

Лопахин в исполнении Шукшина — классика советского киноискусства. Об этом образе надо писать особо, добираясь до глубин, перебрав все тонкости игры актера. Но как-то не поднимается рука заняться сейчас таким анализом. Хотя и совершенно необходимым. Еще слишком памятна эта утрата, чтобы отделить себя от нее и спокойно исполнить долг критика.

Большой успех выпал и на долю Бондарчука-актера (не говоря уж о режиссерском мастерстве, высоко оцененном прежде всего самим Михаилом Шолоховым). Крестьянская натура Ивана Звягинцева, остающегося и на войне истовым тружеником, дана в фильме — вслед за романом — столькими гранями, в таком сплетении разноречивых чувств, проявлений его красивой и сложной натуры, что диву даешься — какая же бездна человеческого заключена в этом образе, в этом трудном и благодатном для актера характере!

Очень сложен образ Николая Стрельцова, доставшийся Вячеславу Тихонову. В отличие от Звягинцева, у которого любое его состояние тотчас вырывается наружу, Стрельцов,

как правило, все переживает внутри себя. Наделенный не очень большим количеством текста, актер умело доносит через внешний рисунок движение души своего героя. А порыв Стрельцова, неудержимый и бессильный, слезы радости и отчаяния, взлет духа, окрыленного воликим единением с вновь обретенными товарищами! И этот страшный, немой крик рвущихся на волю сил уже беспомощного солдата... Все это действительно вершина актерского постижения сложного и прекрасного шолоховского образа.

Одна из несомненных актерских удач — роль одессита Копытовского, неразлучного второго номера у Лопахина, в исполнении Георгия Буркова. Герой этот и сам по себе интересен, а, кроме того, он помогает лучше высветить фигуру Лопахина. Георгий Бурков играет Копытовского, помня, что ему надо оставаться в тени своего напарника, и именно поэтому он ни на минуту не исчезает из поля зрения благодарного зрителя.

Глубок и мудр — мудростью огромного народного опыта — старшина Поприщенко в исполнении Ивана Лапикова. Актер, кажется, не играет роль, а думает мыслями и чувствует чувствами своего героя, давая нам возможность заглянуть в самую суть этого четвертую войну воюющего солдата.

Фильм «Они сражались за Родину» так щедр на прекрасных актеров и яркие роли!

Чего стоят, например, женские образы — до сих пор мы говорили лишь о санитарке в исполнении Божок. Вот старая казачка, суровая и отзывчивая (актриса Ангелина Степанова). Все мужчины из ее семьи на фронте, уже и погибшие есть среди них. В этом образе матери, всех близких пославшей на святое дело защиты от врага, сама Родина встает перед нами. Ее укор и надежда, ее боль и благословение переворачивают душу не одного Лопахина, а и нас, зрителей. А каким затаенным, недоверчивым ожиданием лучится лицо молодой доярки (актриса Лидия Федосеева) — здесь, на самой кромке войны, она вся светится лаской, светом своего простого и честного сердца, встретив своего нежданного бравого ухажера. Согревая улыбкой, околдовывая его не зачерствевшее в боях солдатское сердце, она околдовывает и нас. Как всегда колоритна, ярка Нонна Мордюкова — пока она на экране, от ее величавых движений, сочной, по-народному цветистой речи не оторвать ни глаз, ни слуха. Только не слишком ли она безмятежно величава в самом-то преддверии вражеского нашествия? Есть в ней что-то праздничное, сияющее, такое, что не очень вяжется с обстановкой тяжелых боев, идущих ведь у самой околицы ее деревни.

В фильме нет проходных, эпизодических героев, вернее, их можно так назвать только с сюжетной точки зрения, ибо по исполнению и они таковы, что каждый необходимо и гармонично входит в художественную ткань кинопроизведения, обогащает его по-своему. О каждом из таких персонажей справедливее было бы говорить, как о большом характере.

Это и лейтенант Голощеков (артист Николай Губенко), единственный из оставшихся в полку офицеров; но вот ранен и он, и теперь бойцы бережно несут его на руках, днем и ночью, пока не приходит час похоронить его на донском берегу. Сцена похорон лейтенанта, прощальная речь седого старшины Поприщенко, взявшего на себя командирство и обратившегося к солдатам, как к своим сыновьям, овеяна высокой романтикой при всей своей реалистичности.

Это и бронебойщик Борзых (артист Алексей Ванин), несокрушимый в своей уравновешенности сибиряк. И молодой ефрейтор Кочетыгов (его вдохновенно, с каким-то уже и не актерским, а человеческим самозабвением играет Андрей Ростоцкий), чей подвиг и чья гибель в бою будут жечь совесть Лопахина, будто он, Лопахин, чего-то в том бою недоделал, хотя в действительности никакой его вины в гибели молодого солдата нет.

Все они такие разные, но все слиты воедино общим бедствием, мужеством и долготерпением, одной святой целью. Это — *народ на войне*, и, глядя на экран, мы вновь переживаем, насколько справедливой, поистине священной и *отечественной* была та тяжкая и кровавая война.

«Они сражались за Родину»

Такой — народной — она показана в романе, такой воссоздана и в фильме.

Здесь нельзя не вспомнить образ деревенского белоголового мальчика, что стоял близ ветряка, на обезлюдевшем склоне косогора и смотрел, смотрел на солдат, шедших занимать оборону вблизи хутора. А они смотрели на него... Кажется, этот эпизод — довженковской кисти, такой же, какой написаны лучшие эпизоды его великих фильмов. Черные тучи громоздятся над светлой головой мальчугана. А он стоит, оставляемый своими отцами и братьями один на один с неминуемо подступающим боем. А потом огненный смерч налетает, уничтожая хутор, разнося в куски старую крылатую мельницу. И снова, в начинающейся огневой круговерти, перед глазами солдат, перед нашим взором возникает этот оставленный мальчик — его уже нет в эти минуты на экране, но он есть в нас, он останется с нами и после того, как погаснет экран.

Подвиг

Портрет войны дан в этом фильме с безупречной достоверностью — и зрительной и психологической. Оператор Вадим Юсов вместе с режиссером Сергеем Бондарчуком сумел приковать сердце зрителя и к самой что ни на есть безэффектной, будничной прозе войны — потому что все, что возникает на экране, сделано по законам реалистического образотворчества.

Взять хотя бы рытье окопа. Есть ли что-либо более заурядное и скучное, трудное в жизни и не выигрышное для кино? В фильме же это — художественно совершенные сцены.

Все ли из тех, кто не прошел через войну, представляют себе нутром, что значит снова и снова зарываться в окаменелую, прокален-

ную землю, не дающую дышать, забивающую всего тебя едкой, горячей пылью? В фильме это показано с поразительной осязаемостью, но не за счет простой натуральности изображения. Достоверность здесь действительно безусловна, но все сцены, рисующие сопричастность солдата с землей, сверх того еще и символичны. Земля — это труд и пот, и щит солдата. Земля оглушает его, заваливает, и она же его спасает. Земля прекрасна не какими-то диковинными красотами, а скромными полевыми цветами, чудом уцелевшими под палящим степным зноем, тусклой и блеклой зеленью дерна под синим небом, своими далями и последним уютом тенистого яблоневого сада. Но земля бывает и такой, что становится страшно на нее смотреть — обугленная, израненная, мертвая, бесчувственная к человеческой муке. Но и такую землю солдат удерживает, бережно охраняет, защищает и прячется в нее от огня и от смерти, и в ней же, в земле, остается лежать навеки. Земля — Родина. Земля — кормилица и защита. Земля — братская могила.

Сквозной, многозначный образ земли проходит через весь фильм «Они сражались за Родину». Этим мы в первую очередь обязаны таланту оператора Вадима Юсова. Следуя логике исканий сценариста и режиссера, он нашел растворенный в романном повествовании такой образ земли, самобытно переосмыслив его кинематографически. Созданный им образ земли стал его настоящим художественным открытием.

А атаки! Напряженное ожидание схватки, и холод онемения при виде превосходящих вражеских сил, и минутная растерянность, и страх открытого для бомб и снарядов солдата («Господи, спаси! Не дай меня в трату, господи!..»), и азарт боя, когда стремительно растет уверенность в своих силах,— все это проходит перед нами в о о ч и ю, резко отпечатываясь в сознании, в чувствах. Один только раз в фильме показан крупным планом вражеский солдат. Он идет в атаку, не успев примкнуть штык; этот штык во вздрагивающей руке никак не попадает в гнездо, но посмотреть фрицу на кончик ружейного ствола уже некогда — глаза, не отрываясь, глядят на идущего навстречу ему Звягинцева (в романе этой подробности нет). Жутковато делается, видя эти глаза, ощутившие незримый рубеж жизни и смерти. В них в одно мгновение улавливается глубоко спрятанный страх, охвативший вражеского солдата в решающую минуту перед рукопашной, перед тем, как ему предстоит сойтись вплотную с советским бойцом. По сравнению с ним Звягинцев, идущий в штыковую с той самозабвенностью, которая так характерна для русского воинства, исполнен особой человеческой красоты. Его поединок с немцем передан на экране правдиво не только психологически, но и исторически: страшен бой, но страшнее он для того, кто вломился в чужой дом и видит, что ему, оккупанту, ничего не отдадут со смирением, ничего не простят.

Герои фильма «Они сражались за Родину» не знали и не могли знать, что в секретном, так называемом генеральном плане «Ост», который воплощался агрессором, было записано: «Дело заключается скорей всего в том, чтобы разгромить русских как народ...» Но и не зная, они все же знали, понимали это прекрасно. И роман, за ним и фильм донесли до нас всю глубину этого знания. Знания, ставшего достоянием каждого советского солдата: знания п р е д е л ь н о с т и ситуации, когда выбор поистине один — быть или не быть Родине, народу, завоеваниям Октября, и когда воочию видно: может случиться, что все потеряем, если не постараемся из последних наших сил.

Судьба героев романа и фильма «Они сражались за Родину» только по видимости отстоит от нас на значительное расстояние, ибо в широком историческом смысле это и наша судьба — то, что наследуем, несем мы в себе ежечасно, во всей нашей жизни. Герцен писал сыну, что «чтением человек переживает века... как попутчик, вместе шагая и сбиваясь с дороги» *. Киноискусство способно не меньше, чем книга, одаривать нас таким сопереживанием. Что же касается

* А. И. Г е р ц е н. Собр. соч. в 30 томах, том XXVI. М., 1962, стр. 276.

фильма «Они сражались за Родину», то, вслед за романом Шолохова, он обладает еще и тем, что в старину называлось соборностью, тем, о чем хорошо сказал Лев Толстой: «Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства» *.

Роман и фильм «Они сражались за Родину» созданы в духе своего рода открытой эстетики — герои произведения в пути. В буквальном смысле и в переносном, более многозначном. В судьбах героев нет точно очерченного начала (фильм открывается после того, как война длится уже год), нет и конца.

Но есть продолженность судеб его героев в наших судьбах, их опыта — в нашем опыте, их подвига — в нашей готовности его повторить, если наступит час. Есть прови́дение, озаряющее все то, что составляет как бы изначальную фундаментальную природу советского характера.

Сегодня, завтра и всегда....

Фильм «Они сражались за Родину» широко, заинтересованно обсуждается зрителями. В этих обсуждениях заходит речь и о недостатках, делаются кое-какие прогнозы. Очевидно, критика должна прореагировать и на это.

* Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30. М., 1951, стр. 149.

«Они сражались за Родину». Гликерия — Л. Федосеева

«Они сражались за Родину». Санитарка — Т. Божок

В беседе с создателями кинокартины Шолохов заметил, что легче всего критиковать за то, чего в фильме нет — за это надо спрашивать с автора книги. А за то, что есть? Шолохов сам указал на некоторые из таких мест: «...Дыма, огня хорошо бы поубавить, стрельбы многовато — хватило бы на настоящее большое сражение»; «нельзя ли усилить, сделать более ударным финал», чтобы «зазвучал конец еще более светло и распахнуто». При этом автор романа подчеркнул, что, во-первых, сделанные им отдельные замечания не касаются принципиальных вещей и, во-вторых, что он, писатель, не навязывает кинематографистам свое мнение — «подумайте сами».

В таком же духе нередко высказываются и зрители.

Можно слышать, например, замечания относительно сцены в палаточном госпитале; она, как и весь фильм, точно следует тексту книги. Но на экране описанное словом выглядит излишне навязчиво, громоздко. В результате внутреннее содержание эпизода в фильме несколько потеснено внешне навязчивым показом.

Оживленный отклик среди кинозрителей, насколько я могу судить, вызвало то место в беседе Михаила Шолохова с участниками фильма, где писатель сказал, что созданный ими фильм — обязывающий: «Он обязывает всех нас создавать его продолжение». И далее: «Дайте мне развернуть полотно в романе, чтобы Бондарчук и вы могли поставить фильм сильнее нынешнего».

Это значит, что еще не исчерпаны в известных нам главах романа и созданном на их основе фильме богатства, заложенные в героях, еще не взята самая верхняя высота патриотизма, казалось бы, и так безграничного.

По-видимому, в новом фильме будет достигнут этот высший предел. Недаром же обронил Шолохов, настраивая участников съемок на дальнейшую работу, что предстоит поставить фильм сильнее нынешнего. И что, продолжаясь, жизнь его героев сможет научить многих и многих.

Крупное явление советского киноискусства, фильм «Они сражались за Родину» может расцениваться и как определенный вклад в общечеловеческую культуру. В данной связи имеет смысл остановиться на следующем.

30-летие Победы обнаружило с особенной остротой полярность гуманизма и антигуманизма. Сколько выплыло на Западе фальсификаций, смысл которых в том, будто бы Красная Армия отнюдь не была «главным архитектором победы»! В американской «Энциклопедии военной истории» (1970 г.), где подробнейше изложены события военных лет на Западе,

лишь попутно, вскользь упоминается о таких решающих битвах войны, как сражения под Москвой, Сталинградом, на Курской дуге. «Иллюстрированная история второй мировой войны», вышедшая в США, насчитывает 260 фотоснимков, из которых только 5 посвящены советско-германскому фронту. В большой книге «Тотальная война. Причины и ход второй мировой войны», изданной в 1972 году в Лондоне, из 958 страниц всего 30 с небольшим отведено битве наших войск, нашего народа. Книга английского историка Г. Моля, труды известных на Западе авторов Д. Фуллера, А. Ситона, Э. Цимке, П. Янга и других написаны так, чтобы убедить читателя, будто главные сражения против гитлеровских полчищ проходили в Африке, в Азии, на Западе*.

Все эти фальсификаторские идейки и концепции проникли и на экран. Произведения вольных или невольных фальсификаторов наносят огромный ущерб взаимопониманию и дружбе народов, борьбе за мир, гуманистическому искусству. В этих произведениях, пусть некоторые из них отмечены профессиональным мастерством, пропадает самое важное — то, что способен разглядеть лишь человек, наделенный стойкой непримиримостью к фашизму, стремлением бороться с этой нечистью всегда и сегодня тоже. И тогда в полный рост открывается то, что с огромной силой художественной, исторической правды воссоздано советским искусством, литературой.

Вспомним, например, «А зори здесь тихие...» Бориса Васильева — фильм, поставленный по этой повести Станиславом Ростоцким, обошел едва ли не весь мир. Когда перед умирающей Ритой Осяниной старшина Васков начинает в отчаянии говорить, что, быть может, и этот заброшенный в лесах берег и какой-то там участок железной дороги не стоили того, чтобы из-за них положить юные, прекрасные девичьи жизни, то вот что говорит ему Рита перед смертью: «Не надо. Не мучь себя. Мы Родину защищали, ее». Воистину советские Жанны Д'Арк, как писала одна из французских газет, тем не менее, попытавшаяся, как это ни странно звучит после приведенного сравнения, создать впечатление, будто подвиг наших девушек был бессмыслен.

Вернемся в этой связи снова к фильму «Они сражались за Родину», хотя бы к той потрясающей сцене в фильме, когда растоптанный вражеским танком ефрейтор Кочетыгов

* См. П. Н. Федосеев. Всемирно-историческое значение Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне.— «Вопросы философии», 1975, № 5, стр. 16.

«Они сражались за Родину»

в своем гаснущем сознании находит силы, чтобы в последний раз, мобилизовав навсегда покидающее его сознание, бросить бутылку с зажигательной смесью в могучую бронированную машину с фашистским крестом.

Превосходный, потрясающий душу эпизод! Весь секрет нашей победы здесь, в этом крошечном эпизоде одного фильма. Победа ведь пришла к нам именно потому, что каждый советский человек всем существом своим был проникнут сознанием того, что именно от него зависит судьба всей Родины.

Оттого-то так понятен и правдив этот шолоховский парадокс, когда Лопахин выкрикивает в споре со Стрельцовым: «Бьют нас? Значит, поделом бьют. Воюйте лучше, сукины сыны!»

Шолохов в своем отзыве по достоинству оценил то, что в «картине нет скепсиса, ярко показано, как на оселке войны оттачивал наш народ свою ненависть к захватчикам». И верно: фильм «Они сражались за Родину» заставил всех нас пережить то тогда всеобщее состояние, когда под ударами врага до предела сжималась пружина народного гнева, чтобы распрямиться и вытолкнуть непрошеных пришельцев с родной земли.

Подвиг, осмысленный, выношенный, всегда потрясает сердца, глубоко затрагивает совесть, приводит в действие неисчерпаемые резервы духа, придает энергию убеждениям. В финале рассказа «Судьба человека» Шолохов написал провидческие слова: «И хотелось бы думать, что... около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его родина».

Так оно и вышло. Ведь мальчик Ванятка в том шолоховском рассказе — ровесник Юрия Гагарина.

Патриотический всенародный подвиг — вот истинный герой романа и фильма «Они сражались за Родину». А подвиг всегда жив. Подвиг бессмертен.

У одного из лучших поэтов XX века Витезслава Незвала есть стихотворение «Надписи в зале Красной Армии». Не могу не привести в заключение хотя бы последние строфы (в переводе Константина Симонова):

Если горе войны среди ночи придет к тебе на дом,
Если меч занесен над отчизны седой головой,
Будь с народом своим. Будь не ниже, не выше — будь рядом.
Нету званья в бою выше, чем рядовой!
Кто там? Брат мой? Сестра? Кто там молча простился со мною?
Я не слышу — я мертв. Твоего я не вижу лица,
Но я верю тебе, что свой долг перед этой страною
Честно выполнишь ты, как солдат, до конца!

Не этим ли доверием к новым поколениям молодых овеяны роман и фильм «Они сражались за Родину»? Наверное, не случайно, что посвящение, которым открывается фильм, имеет не один, а два адреса: «Во имя тех, кого уже нет, и тех, кто будет потом...»

Шолоховские герои взывают с экрана к мужеству и большой цели, ради которой стоит жить и бороться, а если надо, то стоит и умереть. Их разговоры и поступки, такие будничные по видимости, их смех и слезы — все это напоено неизбывной щедростью любящего сердца, беззаветной преданностью своей Родине, делу справедливости и мира на всей планете.

С их лиц, измазанных собственной кровью, перепачканных копотью взрывов и пылью родной, израненной тяжким нашествием земли, глядит на нас вся красота человечества...

Владимир Соловьев

Необходимый разговор

«Премия»
Сценарий А. Гельмана. Постановка С. Микаэляна. Главный оператор В. Чумак. Художники-постановщики Б. Бурмистров, М. Иванов. Звукооператор К. Лашов. «Ленфильм», 1974.

В Ленинграде, у Товстоногова, пьеса Александра Гельмана идет под названием «Протокол одного заседания» — словно бы театр вынес на афишу рабочий, жанровый подзаго-

ловок сценария «Премия». Драматург и в самом деле как бы «обнародовал» заседание парткома строительного треста номер сто один, предложив театральным и кинозрителям подключиться к обсуждению тех проблем, которые до такой степени взволновали непосредственных участников заседания.

Вплоть до синхронного совпадения — полтора часа киновремени тождественны полутора часам заседания парткома. И сценарист и режиссер на этом настаивают — соблюдены и перенесены на экран даже те паузы, те провалы во времени, которые неизбежны в любом заседании.

Имитируя хронику в структуре фильма, авторы в то же время подчеркивают экстраординарное, «чепейное», взрывное движение сюжета — начиная с коллективного отказа бригады Потапова от премии вплоть до голосования его предложения.

Фильм Александра Гельмана и Сергея Микаэляна примыкает к поискам современного кинематографа, не дублируя предшественников, а продолжая их. Навряд ли стоит замыкать его в тематической рубрике «производственного» кинематографа — сподручнее и плодотворнее рассматривать его на фоне общего движения нашего искусства к глубине социального и психологического анализа, к такому охвату действительности, которое бы не только отражало ее, но и воздействовало бы на нее и изменяло. Так уж устроен наш зритель, что ждет от искусства активного вмешательства в жизнь, и фильм или книга для него часть его повседневной — семейной, душевной, производственной, общественной — жизни. К искусству обращаются не только за наслаждением, но еще и за советом, за помощью, за консультацией.

Фильм «Премия» построен так, что касается каждого, к каждому имеет прямое отношение — он об опорных принципах нашего общежития и о тех наболевших вопросах, от которых сегодня деться некуда: ни художнику, ни зрителю.

При этом фильм «Премия» настаивает на производственной теме, открещиваясь от производственного антуража. Производство дано в нем в структурном, а не в декоративном понимании. Почти отсутствует «производственный фон». За редкими исключениями, все действие замкнуто в четырех стенах комнаты, где происходит заседание парткома,— несколько человек полтора часа кряду обсуждают отказ бригады коммуниста Василия Потапова от премии, которую стройка получила за перевыполнение плана.

«Премия». Потапов — Е. Леонов

Сюжет вроде бы не больно новый — вспомним хотя бы печально знаменитую «бескон-

«Премия». Батарцев — В. Самойлов

фликтную» пьесу, герои которой отказались от памятных подарков — именных часов.

И композиционный прием знакомый — хотя бы по фильму «Двенадцать разгневанных мужчин».

Традиционный сюжет, традиционный конфликт, традиционный прием, традиционный материал...

Может быть, дело в том, что соединены различные традиции, и на их стыке возникло оригинальное произведение?

Художник занят перегруппировкой старых вещей, он выстраивает их в новый — качественный — ряд, меняет местами, дает новых соседей, и все выглядит неузнаваемым.

Новое — это иная, чем прежде, комбинация драматургических элементов.

Происходит — и не может не происходить — диффузия жанров: недаром «Премия» одновременно идет в театре и в кино. Недаром — и об этом еще речь впереди — фильм «Премия», как и ряд других произведений литературы и искусства, оставаясь в художественных пределах, примыкает в то же время к публицистике. Нет строгой жанровой регламентации — искусство откликается не на предшествующие эстетические каноны, но на сегодняшние запросы времени.

Структура сценария Александра Гельмана художественно оправдана — режиссер Сергей Микаэлян, следуя за сценаристом, дает групповой портрет большой стройки, но портрет не слитный, а динамичный и резко дифференцированный.

Причем линия размежевания — не психологическая, а общественно-идейная.

Это важно.

В фильме заняты известные актеры — Евгений Леонов, Владимир Самойлов, Олег Янковский, Михаил Глузский, Леонид Дьячков, Армен Джигарханян. Их лица кинозрителю отлично знакомы, к тому же они выступают в этом фильме словно без грима, не играя своих героев, но представляя их. Авторов фильма, как и его зрителей, интересуют не столько характеры, сколько точки зрения — точки зрения различны, и от их столкновения зависит судьба стройки. Поэтому, в большинстве случаев, Сергей Микаэлян не акцентирует психологические и душевные нюансы, более полагаясь на привычные актерские амплуа.

И это принципиально — в концептуальном и в художественном планах фильма.

Александр Гельман (сам, кстати, бывший когда-то парторгом стройки) и Сергей Микаэлян неотступно следуют «повестке дня» парткома, не позволяя ни себе, ни актерам и ни зрителям никаких отступлений в привычно-

психологические дебри, которые могли бы увести внимание от главного вопроса.

Несколько вырывается из этой принципиальной структуры Евгений Леонов.

Образ, им созданный, слишком фактурен, слишком в добром смысле слова «обжит» актером, знаком, и это превосходно, потому что Леонов играет главного героя — бригадира Потапова, который и должен отличаться среди других действующих лиц: и от каждого из них в отдельности, и от всех вместе.

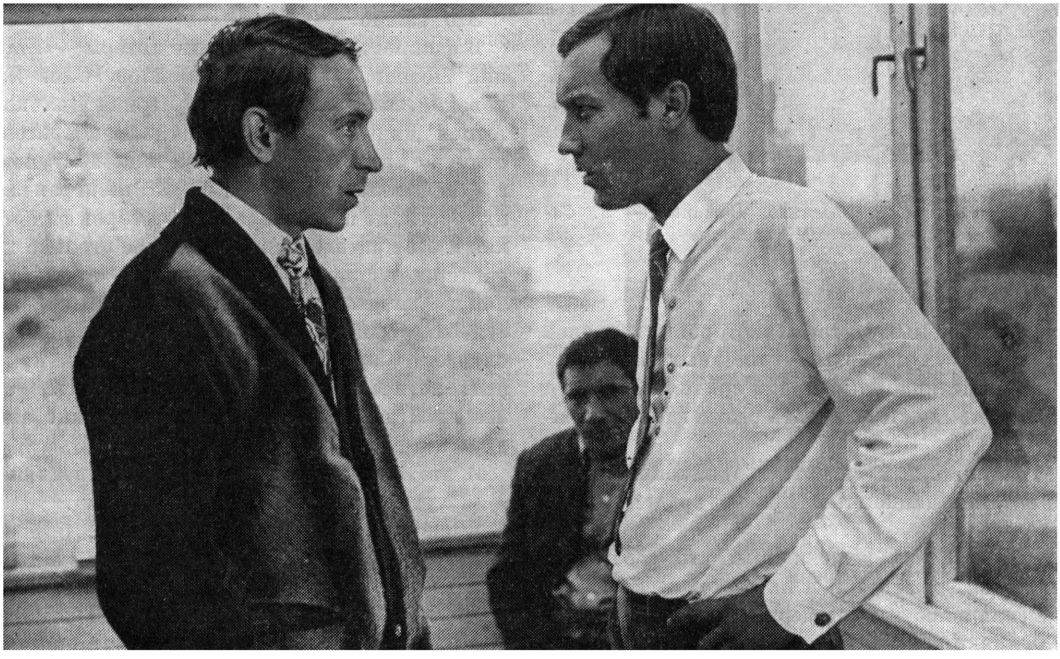
Сергей Микаэлян уже выбором актера на роль Потапова резко отходит в бок от сценария: вместо властного, уверенного в себе тридцатидвухлетнего, то есть молодого человека, который, появись он на экране, неизбежно сомкнулся, а, возможно, и совпал бы с Чешковым, этой притчей во языцех всех последних споров о производственных произведениях, вместо него — отнюдь не героический (по прежнему ранжиру), скорее даже неловкий, немолодой уже, усталый человек, для которого демарш с премией — не дебют и не начало, а результат пристального и длительного приглядывания к производству и мучительных о нем раздумий.

Корректив сценарного героя режиссером парадоксален только на первый взгляд и единственно по отношению к прежней «табели о рангах» и регалиях персонажей.

Однако уже экономист Дина Павловна Миленина в подробно психологическом, традиционном и несколько мелодраматичном исполнении Нины Ургант проигрывает по сравнению со сценарным образом, потому что лирические привнесения в побочный эпизод с Милениной выглядят ненужным отступлением от идейной проблематики картины.

Я хочу быть правильно понятым — психоло-

«Премия». Кочнов — А. Пашутин, Соломахин — О. Янковский



гическое я вовсе не отождествляю с художественным. Более того, считаю вполне оправданной ту жертву психологизмом, которую подчас приносят авторы «Премии» во имя осуществления художественных принципов своего фильма.

Я вспоминаю сейчас предыдущий фильм Александра Гельмана — сценарий был написан им совместно с Татьяной Калецкой, а фильм поставлен Виталием Мельниковым — «Ксения, любимая жена Федора».

И в этом фильме производственный фон — строительство Армянской атомной электростанции — использован не в декоративных, а в художественных целях; бытопись смягчена сочувственной улыбкой, мелодрама подчеркнуто решена в реалистической манере. Семейное благополучие Ксении и Федора—отдадим должное точной игре Аллы Мещеряковой и Станислава Любшина — редко и ненадолго нарушается мелкими неурядицами.

К середине фильма чуть устаешь глядеть на эту тонкую пастораль на фоне гигантской стройки, и хотя почти ни одно слово и ни один кадр не режут слух и глаз зрителя, фильм все же грозит превратиться в безоблачную и бесконечную любовно-семейную идиллию, так что зрителю остается только завидовать героям фильма: бывает же такое!

Слава богу, режиссер и сценаристы, предусмотрев, по-видимому, эту нашу зрительскую реакцию, во второй половине вводят в действие начальника участка Сидорова и накрепко прикрепляют его к семейному сюжету — беременная Ксения становится исправной его секретаршей и помощницей. И поразительно — импрессионистская картина семейной идиллии отступает под напором деловых треволнений Сидорова (его интересно играет артист Лев Дуров). Первой это замечает Ксения — прежде ограниченная тесным семейным кругом, а теперь, находясь каждый день в одной комнате со строптивым и упрямым, как черт, Сидоровым, она по-бабьи сочувственно проникается его интересами, а через него и интересами стройки. Семейная и деловая эмоции конкурируют не только в душе Ксении, не только в сюжетной коллизии, но и в художественной структуре фильма. Лев Дуров выигрывает невольное это соревнование внутри фильма, потому что его — производственный! — конфликт оказывается интереснее, острее, напряженнее и жизненнее, чем семейные нелады между Ксенией и Федором. Сначала понимает это Ксения, потом и мы, зрители; поймет это рано или поздно и Федор, приревновавший было жену к Сидорову.

Причем производственный конфликт вроде бы прост до элементарного: Сидоров отказывается разгружать трубы на своем участке, так как участок не подготовлен для приемки и хранения дорогостоящего оборудования. А из-за этого что-то там горит: то ли план, то ли премия, бог его знает...

Правота Сидорова несомненна — он думает не только о сиюминутной выгоде, но и о дальнейшей пользе, он мыслит масштабно, перспективно, а не узкомеркантильно, не формально. Он понимает, что если он сейчас уступит, если поддастся угрозам, запугиваниям, демагогии своего прямого и более высокого начальства, то проиграет не только эту битву, но и многие другие — в будущем. Его называют «камикадзе», и он в самом деле стоит насмерть, потому что не может смириться с формализмом и равнодушием. Он ведет бой не по поводу труб, а в связи с истиной, и в этом он прямой предшественник бригадира Василия Потапова.

«Ксения, любимая жена Федора» — фильм паллиативный, компромиссный, он словно бы «застрял» между семейной идиллией и публицистическим очерком, между психологической мелодрамой и драмой идей.

«Премия» — фильм в художественном отношении принципиальный и разведывательный: поставив во главу угла производственный конфликт, его авторы нисколько не озабочены тем, чтобы подсластить пилюлю и внести в действие традиционные сюжетные подпорки,— к примеру, любовь. Хроникальный жанр прослежен от начала до конца, с первого кадра до последнего, любые привнесения в него со стороны показались бы не-

нужными. В качестве примера могу привести здесь сцену с Диной Павловной Милениной.

Ибо богу богово, а кесарево — кесарю!

Верно было однажды сказано, что форма — не оболочка, но выжимка из содержания, то есть то, во что содержание превращается в искусстве, чем оно обращено к зрителю, читателю, слушателю. Еще одно авторитетное и уместное здесь определение — на этот раз Гегеля: форма — это свечение сущности в самой себе.

Право же, сущность фильма «Премия» оказалась бы замутненной, если бы просвечивала не в самой себе, а, скажем, сквозь любовную интригу или семейный конфликт.

Ведь что главное в фильме? Не сам отказ Потапова и его товарищей от премии, но причина этого отказа и его последствия. Причина не только экономическая — мол, у бригады простой, вычеты из зарплаты, чуть ли не каждый до основного заработка по четыреста рублей недобрал, и получается, что премия — это подачка и насмешка, а не премия. Все это важно, но Потапов со своими красными тетрадочками, в которых проведен детальнейший анализ работы стройки и которые он приносит на партком в качестве доказательства (о, эти тетрадочки в коленкоровых переплетах, сплошь исписанные мыслями — случайно ли, что они стали в последнее время объектом художественного изучения: помимо Александра Гельмана — Василий Шукшин в «Штрихах к портрету» и Борис Слуцкий в «Косых линейках»), так вот, Потапов добивается не только экономической справедливости, но и политической, позиция, им предложенная, — государственная, и недаром секретарь парткома, его поддерживая, говорит, что нельзя уклоняться от неприятных фактов, и цитирует ленинские слова: «не признавать того, что есть — нельзя, оно само заставит себя признать».

Требование Потапова — чтобы весь строительный трест, вслед за его бригадой, отказался от премии — поначалу кажется многим членам парткома совершенно вздорным, фантастическим, неосуществимым. Но кажется оно им таким только потому, что над ними довлеет инерция формализма и равнодушия. Один из героев говорит Батарцеву, управляющему трестом: «...С каких-то пор ненормальное ты считаешь нормальным, недопустимое — допустимым, неположенное — положенным!..»

В напряженной и острой ситуации каждый из персонажей фильма — семь членов парткома плюс приглашенные — раскрывается не психологически, а общественно, идейно, ибо авторов интересуют не сами по себе герои, а их отношение к поднятой проблеме. Перед нами не только реальные люди, но еще и функции — производственник и кадровик, правдолюбец и демагог, сомневающийся и упорствующий. Даже процесс преодоления героями фильма ранговой зависимости интересует сценариста и режиссера не с психологической, а с общественной точки зрения, ибо полюсное этой «зависимости» понятие — партийный демократизм.

Сюжет этого фильма — скрупулезное и подробное расследование, точнее, исследование всей совокупности экономических, общественных и психологических причин, которые привели коллектив большой стройки к формализму и очковтирательству.

Зрительский эффект тут в том, что от частного фильм постепенно, набирая высоту и силу, идет к общему, к панорамному. В конце концов, Потапов — герой поневоле, по необходимости: чаша терпения переполнена, и не будь Потапова, кто-нибудь другой не выдержал бы и, объединив общественную свою боль с экономическими выкладками, принес бы свои тетрадочки — в партком ли, в дирекцию, в министерство или в ЦК.

Фильм «Премия», с его мужественной и прямой критикой, характеризует не только ситуацию в тресте номер сто один или какой-нибудь другой организации, но и те позитивные, глубинные и неизбежные сдвиги, которые происходят в последние годы в нашем обществе, нежелание и невозможность мириться с бесхозяйственностью, с формализмом, с косностью.

Мир, в котором мы живем, зависит от нас,

и мы не можем позволить себе быть равнодушными.

На «повестку дня» сегодняшнего киносеанса вынесено то, о чем действительно спорят на заседаниях парткомов.

В «Премии» — множественная, многоликая и полифоническая, хотя и резко альтернативная, ситуация, с правом обсуждения, полемики и выбора не только для героев фильма, но и для зрителей. В этом очевидное отличие «Премии», скажем, от «Человека со стороны», где главный герой — фольклорный богатырь, всемогущий и нуждающийся в подчинении, а не в сотрудничестве *. В «Премии» Потапов выступает как представитель своей бригады; обращаясь к парторгу, он говорит: «У нас в бригаде, Лев Алексеевич, на днях произошла научно-техническая революция!», и красные тетрадочки — это результат коллективной работы, а не единоличный его поступок. Демократизм этот подтвержден и заседанием парткома, и еще заседанием, которое происходит в зрительном зале, ибо мы мысленно также обсуждаем предложение Потапова, взвешиваем все «за» и все «против» и даже принимаем участие в голосовании. Этот фильм — дискуссия: спор начинается на экране, а продолжается в зрительном зале и за его пределами. Таково предусмотренное Александром Гельманом и Сергеем Микаэляном «последействие» фильма «Премия».

Конечно, «психологические рудименты» нет-нет да высовываются еще из этого новаторского фильма. Я упомянул о неудачной игре Н. Ургант. Небезусловно и окончание фильма. При той раскрытой, распахнутой компози-

* Я не стану подробно останавливаться на пьесе И. Дворецкого, о которой в свое время писал в статье «Сопричастность веку» («Новый мир», 1974, № 8).

«Премия». Миленина — Н. Ургант, Шатунов — М. Глузский

ции, на которой настаивают авторы, можно было ожидать, что фильм закончится пусть не столь эффектно, но зато адекватно замыслу. На такой финал авторы не решились.

Три голоса подано за предложение Потапова и три против, голоса разделились, и все теперь зависит от управляющего трестом Павла Емельяновича Батарцева. В его душе тоже идет голосование, потому что на одной чаше весов истина, блестяще доказанная Потаповым, а на другой личная карьера Батарцева, для которого принять предложение Потапова значит расписаться в собственном поражении.

Батарцев — его роль исполняет Владимир Самойлов — охарактеризован в фильме хотя и традиционно, но сложно. Несомненно, это умный и талантливый руководитель, преданный делу беззаветно и полностью. Он первым улавливает ход рассуждений Потапова и, чтобы пресечь их дальнейшее развитие, поддерживает бригадира на начальной стадии. Он признает все недостатки, на которые указывает Потапов, с ходу отвергает демагогическое предположение начальника планового отдела Шатунова, что за спиной Потапова «кто-то стоит», а сам бригадир подставное лицо. Биография пятидесятидвухлетнего Батарцева увлекательна и даже примерна: в сорок пятом, когда ему было двадцать три года, вернулся с фронта, год на заводе, четыре года — институт, а потом стройка за стройкой, ни дня передышки. И сейчас, в пусковом году, Батарцеву нужен трест единый, как кулак, и предложение бригады Потапова ему в полном смысле слова поперек горла.

Потапов:

— Значит, так. Поскольку план нам скостили неправильно, моя бригада предлагает поставить вопрос перед главком, чтобы перевыполнение плана нам зачеркнули! И восстановили тот старый план, который мы могли выполнить, но не выполнили. Чтоб было все по правде. Второе. Поскольку премия липовая, моя бригада предлагает всю премию вернуть обратно в госбанк! Все тридцать семь тыщ! Это чужие деньги, это не наши деньги. И надо их вернуть!..

Батарцев:

— ...Вы, товарищ Потапов, и понятия не имеете, в какой момент, в какое сложное переплетение обстоятельств вы вклинились со своими тетрадочками!..

Батарцев, в принципе поддерживая Потапова, выступает против кардинального его предложения именно в данный момент, когда вроде бы не до правды.

Батарцев просит Потапова снять свое предложение с повестки дня.

Во имя высшей пользы дела отложить — хотя бы на время! — выяснение истины: такова тактика Батарцева.

Тактика, ставшая его стратегией — быть может, незаметно для него самого.

Формалистическая и циничная пословица Шатунова «Я перед главком отчитываюсь за каждый квартал в отдельности, а не за всю жизнь сразу» — негласный и вряд ли осознанный принцип всего существования Батарцева.

Батарцев живет сегодняшним днем — другое просто не входит в планы его жизни, более того, противоречит им.

Он требует дисциплины ввиду ответственного, критического момента — всегда найдутся причины, чтобы счесть откровенный разговор неуместным, правду — ненужной или, во всяком случае, несвоевременной.

Администрированию в фильме «Премия» противопоставлен демократизм, волюнтаризму — коллективизм.

Батарцев хочет сдать комбинат без некоторых жизненно важных для его работы объектов.

Тем самым он поставит будущего руководителя комбината в тяжелейшее положение, аналогичное тому, в которое был поставлен сам Батарцев, начав строительство без технологической подготовки — «задом наперед».

Батарцев ссылается на обстоятельства, которые он — один из всех присутствующих на парткоме! — вынужден учитывать:

— ...Но только объясни мне, пожалуйста, почему так получается: он — за, ты — за, а я — против? Всей душой против! Почему ты такой свободный человек, а я весь, пони-

маешь, в цепях и этих самых... веригах?! Почему?

В какой-то момент чаша весов начинает колебаться — Батарцев объяснен не как отрицательный, но как драматический герой, как жертва внешних обстоятельств. Он виноват, но без вины, вина не на нем, а на той системе планирования, которая предопределила всю ситуацию, начиная с самого начала строительства. Есть же обстоятельства, перед которыми человек бессилен...

Но это как раз то, против чего решительно восстает бригада Потапова. Ценность дифференцированного анализа, который ею был проведен, заключается в том, что определена четкая разграничительная линия между тем, что зависит от нас, и тем, что от нас не зависит. Причем идея этого анализа возникла после ожесточенного спора в бригаде. Одни говорили, что «у нас вообще порядка нет, не было и не будет», а другие — среди них и Потапов — искали причину беспорядка не извне, а изнутри. И оказалось, что стройка больше, чем от дефицита стройматериалов, страдает от собственной неорганизованности.

Батарцев ссылается на объективные причины, из-за которых трест не смог выполнить первоначальный план и которые были учтены главком, когда задним числом этот план тресту скостили («скорректировали»). За выполнение нового плана трест и получает премию и выходит на третье место в соревновании. Парторг Соломахин к концу заседания так определит сущность того, что произошло: «...Необоснованной корректировкой плана мы извратили само понятие социалистического соревнования. Какое же это соревнование, если оно зависит не от реального вклада коллектива, а от манипуляций с цифрами?!..»

Да, Батарцев — сложный человек. Да, он вызывает живейшее сочувствие, и порою даже кажется, что поступить иначе он не мог, что в труднейших ситуациях он находил пусть компромиссный, но единственный — другого нет! — выход. Но прав начальник стройуправления Черников, когда говорит Батарцеву:

—...Вы сложный человек. Это правда. И это меня всегда подкупало. Но теперь я знаю: сложность — это не качество. Это всего лишь структура. Сложный может быть и хорошим и плохим... Вы лично виноваты, Павел Емельянович, в том, что мы тогда так начали стройку. И в том, что мы ее сейчас так заканчиваем!

Это фильм о личной ответственности — бригадира Потапова и прораба Зюбина, крановщицы Мотрошиловой и парторга Соломахина, главного диспетчера Фроловского и управляющего трестом Батарцева.

Легче всего сослаться на внешние обстоятельства, за счет них «списать» все то дурное, что есть в нас самих. Самое трудное — трезво и честно взглянуть на самих себя: без ложного самолюбия и «ведомственного патриотизма».

Для этого необходимо мужество — подвергнуть себя безжалостной ревизии.

Судьбу предложения бригадира Потапова решает Батарцев — не как управляющий трестом, но как коммунист. Он голосует за это предложение, расписываясь в собственном поражении и в то же время поднимаясь над собственной судьбой.

Это стоит ему должности: то, что он будет уволен,— очевидно.

Это стоит ему унижения и позора: в ближайшем будущем.

Это стоит ему трудной душевной борьбы. Может быть, самой трудной за всю его жизнь.

И он выходит из этой борьбы побежденным— в узковедомственном смысле, как управляющий трестом, и победителем — как человек.

Кстати, психологическая метаморфоза, обратная той, которую испытывает Потапов: он покидает партком, узнав, что семь человек из его бригады не выдержали и пришли за премией.

— ...Потому что они не верят! — говорит Соломахин.— Не верят, что Потапов чего-нибудь добьется, что можно что-нибудь изменить на этой стройке! Так неужели мы сейчас подтвердим это?..

Предложение Потапова примут, но свою победу он будет ощущать как пиррову —

слишком велик его человеческий проигрыш, проигрыш не бригадира, но воспитателя.

Слишком много вложил он в свои тетрадочки — не одни только расчеты...

Потапов уходит с парткома, не дождавшись голосования...

Что же касается Батарцева, то его, быть может, самое крупное в жизни поражение— повторю это — обернулось победой, и его голос, поданный вроде бы против самого себя, был голосом пробужденной совести и разбуженного сознания, заново понятых законов нашей жизни.

Заключительная сцена фильма «Премия» психологически эффектна, но я бы предпочел ей более отвечающее жанру фильма многоточие: предложение Потапова ставится на голосование, но о его результатах мы так и не узнаём.

А то получается, что фильм, возбудив наши раздумья, пригласив нас к спору, сам же эту нашу возбужденность как бы пресекает и успокаивает: все в порядке, все вопросы решены...

Уж эта привычка к хэппи эндам, наша странная и постоянная в них потребность! Даже когда открывается перед нами вполне оптимистическая перспектива на будущее, мы с нетерпением ждем, чтобы все надежды были осуществлены немедленно и на наших глазах.

Мы ищем завершенности там, где налицо движение.

Мы хотим результата, а перед нами процесс, который не сегодня утром начался и не сегодня вечером закончится.

Возможно, сюжет «Премии» в чем-то и мало правдоподобен, но на то искусство, чтобы обгонять, предсказывать и приближать будущее, ибо искусство — скороход!

К тому же — и это, пожалуй, главное — в сложную и гипотетическую ситуацию в фильме поставлен человек, в реальности существования которого сомнений у зрителей не возникает. Евгений Леонов вводит в публицистическую структуру фильма такую сильную и захватывающую нравственно-психологическую стихию, которая идею и концепцию «Премии» как бы подтверждает и доказывает: то, что произошло, беспрецедентно, но вероятно, возможно и необходимо!

Ибо не только человек — производное внешних обстоятельств, но и эти обстоятельства зависят от него самого, и все-таки в нашей воле сделать жизнь такой, какой мы хотим ее сделать!

Именно для этого и необходимо мужественно взглянуть правде в глаза. Прав Потапов — надо из хороших стать плохими, как и есть по правде, и трудное пережить, тогда дела пойдут по-иному...

Надо, наконец, отрешиться от ведомственного патриотизма, от местничества, от «чести мундира»!

— ...Мы члены Коммунистической партии Советского Союза, а не члены партии треста номер сто один. Такой партии нет!..— говорит Соломахин.

В этом фильме почти отсутствуют производственные сцены, разве что соревнование двух машин в интермедиях — гигантского и неповоротливого МАЗа и юркого небольшого грузовика.

Это интермедии-символы, интермедии-намеки, и побеждает в них, естественно, меньший и слабейший, как и во всех предыдущих притчах на эту тему — от библейской притчи о Голиафе и Давиде до мультипликационной притчи о Волке и Зайце.

Впрочем, особой нужды в производственных атрибутах и не возникает, потому что важна не буква, но дух, а затеянный в «Премии» разговор о производстве стоит тех декоративных и бездейственных побрякушек, которые нет-нет, да встречаются еще и на экране, и на сцене, и на страницах книг...

Фильм «Премия» принципиален — и с художественной точки зрения и с концептуальной.

Как произведение искусства, он свидетельствует об эволюции жанра под воздействием производственного материала, о наиболее, на мой взгляд, плодотворной тенденции продолжающегося поиска: от производственного фильма — к публицистическому, к гражданственному и политическому.

В памяти поколений

«Память навсегда»
Автор сценария и режиссер Джемма Фирсова. ЦСДФ, 1975.

Б. Сапунов,
полковник, доктор философских наук, начальник кафедры культуры и искусства Военно-политической академии им. В. И. Ленина

К тридцатилетнему юбилею великой Победы советского народа в Отечественной войне советские кинематографисты проделали громадную работу, подняв из архивов и пересмотрев сотни и сотни тысяч метров фронтовой хроники. Ими двигал не обычный профессиональный интерес, а веление души, личная нравственная и творческая потребность снова обратиться к пламенным, прекрасным и трагическим дням, желание воскресить память о тех, кто добыл нам победу, кто погибал, чтобы не погибла Родина. В результате были созданы новые ленты большого эмоционального накала и социального звучания, которые никого не могут оставить равнодушным. Среди них одна из наиболее примечательных — работа режиссера Джеммы Фирсовой «Память навсегда», рассказывающая об одном из крупнейших сражений Великой Отечественной войны — битве за Кавказ, о героической обороне Новороссийска.

Автор фильма строго придерживается историзма, вводя в свое произведение только те документы, без которых невозможно правильно понять суть изображаемых на экране событий. В фильме использованы материалы 34 фронтовых операторов, часть из которых погибли в боях, запечатленных их же кинокамерой. Поражают размеры работы, проделанной режиссером по изучению и подбору кинематериалов, мера уважения и бережности, проявленная ею при обработке этого бесценного богатства. Монтаж кадров хроники тех дней сделан так, что нас ни на одну секунду не покидает ощущение подлинности, достоверности, высокой правды происходящего на экране.

В фильме широко использованы также материалы фашистской кинохроники. Умно и выразительно сопоставляя эти материалы со съемками наших операторов, Фирсова помогает воочию увидеть и понять, насколько разными были те две армии, которые вели войну в 1941—1945 годах, насколько разные цели они преследовали. Выявление этой разницы позволяет осознать, почему гитлеровские полчища, имевшие и в Кавказской битве поначалу убедительное преимущество, затем потеряли его и потерпели полное и решающее поражение.

В фильме «Память навсегда» обстановка, сложившаяся на кавказском театре военных действий, отражена точно и в полном соответствии с фактами.

Сосредоточив громадные силы на юго-западном направлении, гитлеровские войска, прорвав фронт наших войск, рванулись к Сталинграду и на Кавказ. В августе 1942 года они захватили Майкоп, Краснодар, Моздок и вышли на реку Терек. Гитлеровские альпинисты, взобравшиеся на Эльбрус, водрузили там флаг с фашистской свастикой, а Геббельс на весь мир заявил о захвате Кавказа. Казалось бы, солдаты фашистской Германии и ее сателлитов должны были выглядеть в этот период веселыми и уверенными в себе победителями. Но даже камера гитлеровских операторов не смогла в них разглядеть покоя и уверенности в своих силах. На экране опустошенные, злые, словно бы чувствующие свое неминуемое поражение солдаты, офицеры, генералы. Только такой и могла выглядеть армия захватчиков: участие в несправедливой, грабительской войне не может сделать человека счастливым, гордым.

А вот о чем свидетельствуют кадры советской хроники. Наша армия под натиском превосходящих сил противника вынуждена временно отходить. Войска Северо-Кавказского фронта ведут напряженные оборонительные бои за каждый водный рубеж, за каждый город. Тяжелейшая обстановка. Народный Комиссар Обороны издает известный приказ

№ 227, в котором говорится о том, что железным законом для действующих войск должно стать требование «Ни шагу назад». Тысячи добровольцев всех народов Северного Кавказа, Грузии, Армении, Азербайджана вступают в Красную Армию. Каких же людей, какие лица запечатлели в тот период боев наши операторы? Тяжело и горько отступать по своей земле, тяжело оставлять созданные трудом города и селения,— все это на лицах отступающих солдат. Но нет в них и тени отчаяния, безнадежности. В глазах молодых солдат, в глазах добровольцев, отправляющихся на защиту кавказских перевалов, в глазах командиров и партийных работников армии и флота —мужественная одухотворенность, спокойная решимость биться до победы и... веселая удаль. Да, как это кому-то ни покажется странным, но именно в самые трудные моменты борьбы наши воины проявляли такую силу духа, такую непоколебимую уверенность в правоте своего дела, что нередко шли на верную смерть с шуткой и песней на устах: вспомним в фильме великолепные сцены отправки моряков в десант, их прощание с товарищами, вспомним баян, который они с собой прихватили; вспомним боевые песни, с которыми идут молодые призывники на фронт. Это д р у г и е л ю д и, чем те, тогда еще мнившие себя победителями, это солдаты, отстаивающие благородные, справедливые цели — свою родную землю, свое трудовое социалистическое Отечество.

Ф. Энгельс писал, что венец жизни человека — подвиг. Сколько же подвигов во имя жизни, счастья своей земли совершено было только на этом участке фронта! Мы бесконечно благодарны операторам-бойцам, что эти подвиги не пропали для истории, что многие из них были запечатлены во всем своем суровом величии и эпической простоте. Вот на экране молодой, черноглазый командир в простой солдатской ушанке и телогрейке — майор Цезарь Куников. Имея задачу отвлечения противника от высадки основного десанта у Новороссийска, он с 250 бойцами морской пехоты действовал так стремительно и активно, что буквально на глазах у ошеломленного противника захватил плацдарм, который затем превратился в основной район высадки войск — знаменитую Малую землю. 225 дней шли бои на Малой земле, которую тогда же справедливо прозвали «ножом в спину врага, засевшего в Новороссийске». Чтобы представить себе, какими были бои на участке в 28 квадратных километров ровной прибрежной местности, надо вдуматься в слова, звучащие на экране: бомбовые удары врага были настолько сильны, что земля дрожала как при землетрясении. На этой земле подвиг Александра Матросова повторил 15-летний воспитанник батальона морской пехоты Витя Чаленко: когда штурмующим бойцам преградил путь вражеский пулемет, он с гранатой подполз к нему, уничтожил расчет, собственной жизнью оплатив свой подвиг. В записной книжке отважного комсомольца нашли потом записку: «Если погибну в борьбе за рабочее дело, прошу командиров Вершинина и Куницына при первой возможности зайти ко мне домой в Ейск и рассказать моей матери, что сын погиб за освобождение Родины. Мой орден, комсомольский билет и этот блокнот передайте мамочке, пусть хранит и вспоминает своего сына. Передайте ей бескозырку, пусть помнит сына-матроса».

На Малой земле в то время находился Л. И. Брежнев, который являлся начальником политического отдела 18-й армии. В одном из донесений он писал: «Героизм вошел в быт наших войск и является неотъемлемым качеством большинства людей, он проявляется и в бою и вне боя. Особенно наглядно это явление выглядит на Малой земле. Здесь почти каждый человек — герой».

Много таких героев проходит перед нами на экране. Как хотелось бы знать, кто они, как их фамилии, имена, откуда они пришли сюда и как потом сложилась их судьба. К сожалению, состояние архива пока не позволяет нам узнать это. Наверное, это еще дело будущего. Хотелось бы только, чтобы работа по опознанию героев продолжалась, чтобы в конце концов на экране не осталось ни одного безымянного героя, чтобы о них мы узнали из новых фильмов.

Заслуга Джеммы Фирсовой состоит и в том, что она сумела очень наглядно показать единство армии и народа, нерасторжимую дружбу всех советских наций, проявившуюся, в частности, и в битве за Кавказ. Сцены записи добровольцев на фронт, формирование партизанских отрядов, встречи населением Красной Армии, оказание ей помощи в строительстве оборонительных сооружений — едва ли не самые впечатляющие в фильме. Надолго запоминаются в особенности кадры вручения меча от народов Кавказа командующему армией генерал-лейтенанту А. А. Гречко, сыгравшему выдающуюся роль в обороне Кавказа.

Героизм советских воинов, всех трудящихся исследуется в фильме в контексте общей военно-стратегической обстановки, которая сложилась на советско-германском фронте летом 1942 — осенью 1943 годов. Тем самым каждый факт, каждое событие, некогда запечатленные фронтовым оператором и теперь воскрешенные автором фильма, получают историческое истолкование, связываются с судьбами войны в целом. Большое познавательное значение фильма как раз в том и состоит, что в нем впервые на экране так полно обрисовывается место и роль в общем ходе боевых действий на советско-германском фронте битвы за Кавказ. Известно, что гитлеровское командование придавало очень большое значение захвату Кавказа. И вот на экране — совещание в гитлеровской ставке, где фашистские стратеги вырабатывали план летнего наступления, в ходе которого фюрер рассчитывал окончательно разгромить Красную Армию и победоносно закончить войну против СССР. В этом плане огромная роль отводилась удару по Северному Кавказу — для захвата майкопской и бакинской нефти, выхода в Иран, а затем в Индию. Говоря о наступлении на Кавказ, Гитлер даже утверждал: это направление важнейшее. Ему во что бы то ни стало надо было найти подступы к советской, а затем и малоазиатской нефти.

Однако плану овладения Кавказом не суждено было осуществиться. И фильм «Память навсегда» скрупулезно точно, с глубоким пониманием сути разыгравшихся у предгорий Кавказа событий показывает, как и почему был сорван план гитлеровского командования под кодовым названием «Эдельвейс».

Экран показывает, как в тяжелых кровопролитных боях войска Северо-Кавказского и Закавказского фронтов во взаимодействии с Черноморским флотом остановили фашистских захватчиков, а затем, перейдя в наступление, разгромили и изгнали их с территории Северного Кавказа. Битва за Кавказ была тесно связана с другими сражениями нашей армии этого периода. В самый ответственный момент Сталинградской битвы гитлеровское командование не смогло перебросить сюда крупные силы с Северного Кавказа. С другой стороны, как правильно подчеркивает автор фильма, победа под Сталинградом способствовала успеху боевых действий наших войск по освобождению Кавказа и Кубани от фашистских захватчиков.

В фильме на интереснейших исторических кинодокументах прослеживаются и исследуются важнейшие оборонительные и наступательные операции на Северном Кавказе, руководство ими со стороны Ставки Верховного Главнокомандования, командования фронтов, армий, флота.

Ключом, одним из решающих плацдармов борьбы за Кавказ летом 1943 года становится Новороссийск, более чем годичная героическая оборона которого станет со временем такой же легендарной, как оборона Одессы, Севастополя, Сталинграда. И вот уже готовится широкое наступление на врага. На экране генерал армии И. В. Тюленев, генерал-полковник И. Е. Петров, генералы А. А. Гречко, К. Н. Леселидзе, А. И. Рыжов, К. А. Вершинин, вице-адмирал Л. А. Владимирский, контр-адмирал С. Г. Горшков и многие другие военачальники. Напряженно работает мысль командующих. Мы зримо видим, как рождаются планы наступательных операций по разгрому врага на Ставропольском и Краснодарском направлениях, по прорыву так называемой «Голубой линии» врага, освобождению Новороссийска и всего Таманского полуострова. Очень ярко, отчетливо, с хорошим воен-

«Память навсегда». Геленджик. Перед десантом. 1943 год

«Память навсегда». Справа налево: командующий 56-й армией генерал-лейтенант А. А. Гречко, член Военного Совета полковник Е. Е. Мальцев, член Военного Совета полковник П. М. Соломко. 1943 год

«Память навсегда». Бои на подступах к Моздоку. Лето 1942 года

«Память навсегда». Морские пехотинцы отряда Цезаря Куникова. 1943 год

ным профессионализмом показывается и то возросшее в ходе боев военное искусство, которое и позволило успешно проводить эти операции. Среди этих операций важное место в фильме справедливо уделено боям за освобождение Новороссийска. Мы видим на экране не только беспримерный героизм бойцов, но и высокий пример замечательного полководческого искусства, позволившего достичь идеального сочетания в одной операции сухопутных войск, Черноморского флота и авиации.

16 сентября 1943 года Новороссийск был освобожден. Но что сделали с ним гитлеровские захватчики! В с е население Новороссийска было расстреляно, замучено или вывезено в неволю фашистами. «Трагедия Новороссийска выходит за пределы самых гнусных преступлений гитлеровцев,— с гневом писала в сентябре 1943 года газета «Вперед за Родину».— Его разрушения можно сравнить только с разрушениями Сталинграда».

Битва за Кавказ окончена, началось освобождение Украины, Крыма, всей советской земли. Повествуя об этом новом периоде войны, фильм ярко и убедительно показывает ту силу, которая организовала победу,— партию коммунистов. Глубоко впечатляют кадры, посвященные деятельности прифронтовых обкомов партии, Военных советов фронтов, армий, политработников, рядовых коммунистов. В самые трудные дни оборонительных боев за Кавказ для решения наиболее ответственных заданий командования формируются коммунистические отряды. Партийно-политическую работу в войсках ведут такие видные политработники, как Л. И. Брежнев, М. К. Видов, И. А. Дорофеев, М. Х. Калашник, Е. Е. Мальцев, П. И. Ефимов, М. А. Суслов, С. Е. Колонин и многие, многие другие. Они находились на самых опасных участках боя, вдохновляя большевистским словом и личным примером бойцов на разгром врага. «Коммунисты, вперед!» — этот призыв мы не раз слышим в фильме.

Не раз в кадрах мы видим и работу журналистов — прямо под открытым небом печатаются газеты, листовки, призывы. Вместе с бойцами журналисты идут в бой, проявляя незаурядную храбрость и мужество. Но об этом они не любили тогда рассказывать. Так же, впрочем, как и кинооператоры почти не снимали боевую работу своих товарищей. Но известно, что именно здесь, на Кавказе, возглавив поисковую группу, погиб замечательный поэт Павел Коган; сраженный пулей при высадке морского десанта, пал журналист и критик, сын А. В. Луначарского Анатолий... А сколько погибло фронтовых операторов.

Но именно фронтовым операторам, их подвигу обязаны мы тем, что не только знаем, а и в и д и м — спустя целое тридцатилетие,— как развертывалась героическая эпопея тех лет.

Вот и сейчас, объединенные в единой концепции, организованные единой мыслью, они не только ожили в фильме «Память навсегда», а и привнесли нечто новое и очень важное в исследование и одного из крупнейших сражений в истории человечества, и самой Великой Отечественной войны, память о которой сохранится в наших сердцах навсегда.

А. Каиров,
оператор-документалист, заслуженный работник культуры Кабардино-Балкарской АССР

Отснятая пленка... Кинолента, хранящая историю... Длинная череда кадров, ведущих рассказ о мужестве и горе, о силе и страдании, о поражениях и победах... Долгая вереница общих, средних и крупных планов, каждый из которых мог стоить, а иногда и стоил человеческой жизни, собственной жизни отснявшего этот кадр оператора...

Из таких кадров складывается кинолетопись Великой Отечественной войны.

Для меня новый фильм Джеммы Фирсовой «Память навсегда» — это не обычная документальная кинолента. За свою долгую жизнь я многое повидал — и рядом с собой и на экране. Но чувства, которые я испытал, когда смотрел «Память навсегда», не задумы-

ваясь, назову одними из самых сильных и глубоких из когда-либо мною испытанных. Для меня этот фильм крепко связан с самым трудным и значительным этапом моей жизни, и за то, что он коснулся тех незабываемых дней, каждый из которых отмерялся не обычным ходом времени, а каплями человеческой крови, пролитой мужественно и беззаветно, и коснулся на редкость бережно, я ему бесконечно благодарен. Недаром все время, пока светился экран, я говорил себе: так все и было. Так мы это видели и так запомнили. Так снимали и так сейчас осознаем.

И отвлечься от этого ощущения мы, кинодокументалисты военных лет, не можем, особенно когда смотрим монтажные картины о памятных страницах того великого и горького четырехлетия. Мы гордимся тем, что хроника войны, зафиксированная фронтовыми операторами, уже насчитала не один десяток художественных и документальных фильмов, не раз послужила кинематографу верно и бескорыстно, как солдат своему Отечеству. Впрочем, буду до конца искренен: иногда вместо чувства гордости рождались боль и обида. Их вызывала небрежность авторов иных фильмов по отношению к фронтовой кинолетописи, согретой нашим операторским сердцем, политой нашей операторской кровью. В самом деле, трудно бывает сохранять спокойствие, когда видишь, что в картине небрежно перемешана самая разная хроника, монтируя которую режиссер даже не затруднил себя выяснением ее географической, временной или личной принадлежности. Личная принадлежность уникальных кадров фронтовой кинохроники... О ней, похоже, редко кто думает. Во всяком случае, фамилии фронтовых операторов, чьи кадры использованы в фильме, почти никогда не обнародуются. В лучшем случае титры венчает надпись: «В фильме использованы материалы Госархива кинофотодокументов СССР и Госфильмофонда СССР».

Джемма Фирсова работала вопреки такой «традиции». Хроника в ее фильме не только тщательно подобрана, но и строго документирована, точно соотнесена с местом и временем конкретных событий. И сами события она постаралась воспроизвести с максимальной достоверностью, опираясь на многочисленные документы той поры: приказы, донесения, сводки. Фильм «Память навсегда» выстроен строго хронологически, смонтирован продуманно и четко, причем изображение всюду прочно связано со словом. Что же касается фактов, то они восстановлены настолько точно, что весь фильм приобретает значение, силу и убедительность документа.

Фильм «Память навсегда» можно условно разделить на две части: период нашего временного отступления и пора наступления, разгрома немцев на Кавказе. Тяжкие дни отступления врезались в память так, что и до сих пор еще эта рана болит в нас той самой болью, какую мы все испытывали тогда, отодвигаясь под ударами вермахта в глубь Кавказа. И то настроение, которым проникнута первая часть фильма, очень созвучно тому, что мы тогда чувствовали. Все в этой части фильма скорбно и серо: и земля, и небо, и одинокая чайка, и бесконечные вереницы людей, бредущих к кавказским предгорьям. Фильм рассказывает о наших неудачах и потерях с той красноречивой точностью строгого документа, перед которой меркнет любой, самый выразительный художественный вымысел.

Как помню я это время! Каждый день... каждый миг... От первого до последнего... Я входил в состав особой операторской группы, которую постоянно перебрасывали с участка на участок. Меня включили в эту группу, потому что я, уроженец Кавказа, знал там каждую тропу, и еще потому, что я — бывший альпинист, а значит, человек выносливый и привычный к горам. Война в горах была особой. Там перед солдатом постоянно стоял вопрос: кто за скалой, за выступом, за каждым из несчетных крутых поворотов горной тропы? Много трагических минут пережили и мы, операторы, передвигаясь вместе с солдатами по этим тропам, много боев прошли — не только рядом с солдатом, но часто и впереди него. Ведь техника у нас была несовершенная, пленка — малочувствительная. Чтобы заснять главное — приходилось по-

«Память навсегда». Малая земля. После вручения наград солдатам и офицерам 107-й стрелковой бригады. Во втором ряду: второй справа—начальник политотдела 18-й армии полковник Л. И. Брежнев, четвертый — член Военного Совета 18-й армии генерал-майор С. Е. Колонин, шестой — командир бригады полковник Л. В. Косоногов. 5 июля 1943 года

«Память навсегда». Справа налево: начальник политотдела 18-й армии полковник Л. И. Брежнев и начальник политотдела 318-й стрелковой дивизии подполковник А. М. Тихоступ накануне штурма Новороссийска в 1943 году

«Память навсегда». Малая земля. Второй справа — начальник политотдела 18-й армии полковник Л.И.Брежнев,третий—командующий десантной группой 18-й армии генерал-майор А. А. Гречкин. 1943 год

«Память навсегда». Политработники 18-й армии. В первом ряду второй справа—начальник политотдела 18-й армии полковник Л. И. Брежнев. 1943 год

стоянно быть в гуще событий, в самом их пекле. У нас даже развилось тогда особое операторское чутье на предстоящее сражение. Нам ведь командование не давало сведений о предстоящих операциях, так что мы по обрывкам фраз, самостоятельно сопоставляя отрывочные факты, должны были предвидеть возможное событие, чтобы не опоздать отправиться вслед за своей догадкой и не упустить важный материал.

Немцы, разумеется, тоже снимали войну. Щедро. Широко. На высоком техническом уровне, с прекрасной оптикой. По-немецки скрупулезно и четко. Они ведь думали, что создают памятник своей армии. А на деле — запечатлели ее преступления и позор. В качестве бесспорного доказательства жуткой разрушительной силы фашизма вошли многочисленные материалы немецкой хроники и в фильм «Память навсегда».

И тут я снова должен подчеркнуть такт и чувство меры в режиссуре Фирсовой: используя немецкую кинохронику, она всюду отделяет, отграничивает ее от хроники нашей, дает нашу и немецкую хронику не вперемежку, а по контрасту, в резком смысловом и эмоциональном сопоставлении.

Для своего кинорассказа Фирсова пересмотрела бесконечные метры пленки и в результате разыскала редкие, никогда и никем прежде не использованные кадры. Впервые опубликовав их в своем фильме, Фирсова не только ощутимо усилила его эмоционально, но и восстановила те страницы военной истории, которые до сих пор оставались полузабытыми или несправедливо обойденными. Ведь Новороссийск — это кавказский Сталинград, а подвиг Малой земли стоит в одном строю с подвигом Бреста и Ленинграда. Не стану пересказывать здесь трагическую историю малоземельского десанта. Только приведу в подтверждение своих слов удивительную по силе и точности фразу, сказанную одним из военных журналистов и вошедшую в авторский текст фильма: «Трус на этой земле умирал от разрыва сердца или сходил с ума».

Когда начинаешь перелистывать прошлое, то отчетливо понимаешь, что существует не только память на события, но и память на чувства. А в пору войны не было, пожалуй, ощущения большей радости, чем в момент перехода от горьких дней отступления и обороны к решительному, бесповоротному наступлению. И Фирсова снова нашла точный, выразительный прием для экранного отражения этого перелома, для «перегруппировки» зрительских чувств. Переход ко второй, «наступательной» части фильма обозначил улыбающийся регулировщик, уверенно указывающий на запад. Теперь на экране уже не тоскливая вереница отступающих, а гордо поднявшая голову гвардия бесстрашных солдат, стряхнувших с себя черную пелену отступления. Им еще многое предстояло перенести, многим суждено было и погибнуть, но одно было уже ясно для всех: всем этим людям предстояло п о б е д и т ь. Теперь они, как никогда, верили в победу, и потому улыбались, как тот веселый регулировщик, которому отныне предстояло указывать войскам дорогу только на запад — до самого Берлина.

Момент перелома отражен в картине Фирсовой неоднозначно. Как и в других частях фильма, он выстроен на резком контрасте нашей и немецкой хроники. Знаменательно, что день решающего перелома в боях на Кавказе совпал с днем рождения фюрера. Мы и видим на экране богато изукрашенный зал берлинской филармонии, сплошь заполненный мундирами нацистских офицеров. В тот год они еще не осознавали в полной мере, что где-то там, далеко от Германии, в суровой и непонятной им России, куда они направили такую мощную военную машину, из этой машины уже выбили какой-то узел, настолько важный, что без этого узла военная машина гитлеровцев уже никогда не сможет двигаться вперед. Поэтому пока еще они празднуют рождение своего фюрера с увлечением и энтузиазмом, и объектив немецкого оператора зафиксировал для нас этот приглаженный, начищенный, застывший в безрассудном повиновении зал. И когда мы сейчас, спустя тридцать лет, переносим свой взор, только что вглядывавшийся в образ родной, истерзанной земли, в этот роскошный зал берлинской филармонии, сложное и сильное чувство овладевает нами. В этом чувстве сливаются боль и гнев, презрение и гордое сознание защищенной справедливости.

Впечатление, которое производят на зрителей умно и точно подобранные кадры, многократно усиливается дикторским текстом, в котором разнообразная и научно безупречная информация органично сливается с теплыми словами авторского раздумья, окрашенного и состраданием, и гордостью, и болью, и светлой радостью. А когда диктор говорит об освобожденном Новороссийске, что это был город, «в котором некому было встречать победителей», то эти скупые и сильные слова буквально врезаются в сердце.

Я часто бываю на Кавказе и всякий раз, когда я возвращаюсь в места тех незабываемых боев, когда я смотрю на оживленные, светлые улицы в городах, некогда до основа-

ния порушенных фашистами, когда я вслушиваюсь в смех и шутки людей, идущих через красивые проспекты и скверы, я терзаюсь желанием как можно точнее, в одной фразе, выразить самое главное в моих воспоминаниях о тех годах. Теперь я обрел эту одну фразу, и всякий раз, когда я снова окажусь в Новороссийске, я буду ее повторять: фразу о том, что передо мной город, в котором в радостный час освобождения некому было встречать освободителей.

Фильм «Память навсегда» дает яркий собирательный портрет освободителей Кавказа, героев, которые жили и воевали по самому высокому счету веры и отваги. Совестью армии той суровой поры были коммунисты: только в составе Закавказского фронта осенью 1943 года было 376 тысяч коммунистов и комсомольцев. И это были самые сознательные, самые бесстрашные бойцы. Быть коммунистом — это стремление закономерно жило тогда в сердце почти каждого солдата. И перед нами проходят те торжественные минуты, когда бойцы на фронте вступают в ряды ленинской партии.

Я смотрел фильм «Память навсегда» и видел не экран, а нашу жизнь. Невероятно трудную. Жестокую. Смертельно горькую. Овеянную славой и счастьем победы. И снова видел тех, кто своей грудью защитил Кавказ. Сильных. Красивых. Страстно любящих жизнь. И первыми поднимавшихся на врага. Я видел коммунистов, которых знал лично.

И в их ряду — начальника политотдела 18-й армии полковника Леонида Ильича Брежнева. Чуткий и мужественный партийный руководитель, он пользовался в войсках огромным авторитетом. Не только бойцы, но и мы, кинооператоры, чувствовали его постоянное внимание. Казалось, он заботится не только об армии, а о каждом отдельном человеке. О его судьбе. О его жизни и о его боевой славе. Когда я увидел Леонида Ильича Брежнева в кинорассказе Фирсовой, такого, каким знали мы его на войне, во мне всколыхнулся целый мир мыслей и воспоминаний о коммунистах, о славных и мужественных солдатах партии Ленина, шедших во главе героической Советской Армии на бой с захватчиками. Фирсовой удалось запечатлеть их подвиг взволнованно и зорко. И, что не менее важно, безупречно точно, строго в соответствии с фактами.

Строгое следование фактам нигде не лишает рассказ Фирсовой образности и поэтичности. Изображение органично возникает в фильме вслед за авторской мыслью, подтверждает ее, обогащает, выводит на простор широких обобщений. В этой связи вспоминаются чудом сохранившаяся табличка «Просим соблюдать тишину» на израненной стене дома, из окон которого солдаты ведут непрерывную стрельбу, и черные фашистские каски, подрагивающие на обломках разбитых немецких кораблей, с похоронной размеренностью качающихся на волнах, и сброшенный с вершины Эльбруса фашистский штандарт.

Но один из самых ярких образов кинорассказа о битве за Кавказ — это образ Москвы. Когда после огненных, громыхающих военных сражений на экране возникает строгая, собранная, уверенная в своей силе столица, ее улицы и площади, ее памятные места, мы чувствуем глубокое волнение. Ведь кадры Москвы, возникающие в фильме с постоянством лейтмотива, становятся важным композиционным элементом кинорассказа. Именно Москва возглашает торжественно и гордо, в полный голос: «Родина с вами, защитники Кавказа! Родина знает, помнит и чтит ваш подвиг!»

И еще несколько слов, связанных и не связанных с картиной Джеммы Фирсовой «Память навсегда». Этот фильм — наш общий нелегкий военный труд. Труд многих фронтовых операторов. Это память о наших товарищах. Наша операторская «память навсегда». И потому — спасибо Фирсовой за бережность, за теплоту, за истинную любовь к каждому общему, среднему и крупному плану, включенному в ее фильм на том месте и в том метраже, где ему, этому плану, и надлежало находиться.

Зритель поддерживает, советует, ставит вопросы

Корреспонденты журнала «Искусство кино» обратились к ряду зрителей с просьбой — поделиться своими соображениями о нынешнем состоянии нашего кино, о том, что удалось сделать мастерам экрана за последние годы, о том, в чем они видят задачи мастеров киноискусства.

Итак, зрители отвечают на вопросы журнала.

В Постановлении ЦК КПСС о кино говорилось, что кинематографисты не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника. Кто из героев фильмов, вышедших на экран в последние годы, запомнился вам?

Т. Багинскас,
архитектор

Хотелось бы поделиться впечатлениями только о нескольких наиболее заинтересовавших меня героях в лентах последних лет.

Мы сейчас ощущаем острую нехватку времени, поэтому зритель уже давно не ходит «лишь бы в кино», а смотрит только те картины, которые, согласно его источникам информации, или, если можно так выразиться, интуиции, могли бы его заинтересовать. И этот выбор зачастую обусловливается героем фильма. Люди охотно встречаются на экране с персонажами из произведений Шекспира, Достоевского, Чехова, так как любовь к классикам постоянна и неисчерпаема. Но, вероятно, нет такого человека, которого не интересовали бы, не привлекали бы фильмы о нас, современниках, о проблемах, которыми живет сегодня мир. На мой взгляд, желание посмотреть на себя из зрительного зала вполне естественно и понятно. Какие мы? Сколько в нас скрыто добра и сколько сил? Каков наш человеческий потенциал? Конечно, никакая другая тема не содержит столько подводных рифов, как тема сегодняшнего дня. Здесь мы — зрители — сразу же замечаем все пробелы и недостатки. Тут-то уж мы можем поспорить. Ведь в данном случае жизнь на экране — наше настоящее, которое, по нашему убеждению, мы отлично знаем.

Вглядеться в нашего интересного современника — основная потребность дня. Но, к сожалению, мы все еще очень часто с горечью видим, до какой степени слабы наши фильмы о настоящем; их создатели не умеют передать все богатство и многослойность современной жизни. Не хватает фильмов, отображающих творческий труд и разнообразие общественно-социальных преобразований. На экране все еще преобладают бойкие, но анемичные герои, знающие, чего они не хотят, но плохо разбирающиеся в том, чего же они хотят. В то же время заметен перелом: кинематографисты все настойчивее борются с устаревшими стереотипами. И я полагаю, это непосредственно связано с тем творческим и общественным зарядом, который был дан советскому кинематографу Постановлением ЦК КПСС о кино.

Приходится согласиться с теми, кто утверждает, что сегодня уже никому не нужны безвольные, мягкотелые герои, угодливо мирящиеся с неполадками, окружающими их. Современный герой должен быть наделен чертами, которые наше общество всегда склонно поддерживать: умом, смелостью, чувством новизны, культурой общения и т. д. Это активные, динамичные личности, осознанно строящие свою судьбу. А главное, такой герой жаждет реальных действий, он рвется к своему делу. Делу, которое он действительно любит, ради которого готов преодолеть любые препятствия. Нужна смелая, мыслящая личность, в первую очередь отличающаяся интеллектуальной и творческой смелостью. Настал их час — час героев умных и работящих.

Подобный герой — мой коллега Дмитрий Калмыков из фильма С. Герасимова «Любить человека». Я не собираюсь подробно говорить о самом фильме, о проблемах, затронутых им, о том, как в нем раскрыты особенности профессии архитекторов, ибо далеко не со всем могу согласиться, кое-что, на мой взгляд, режиссеру и вовсе не удалось. Хочу поговорить о самом герое, портрет которого напи-

сан крупными, яркими мазками, герое, глубоко убежденном в справедливости своей борьбы, покоряющем нас своей моральной силой. Нам действительно нужен именно такой герой, как Калмыков — чем-то напоминающий нас самих, но в то же время выделяющийся более ярким, целеустремленным характером. Это человек, о котором можно сказать: хочу с ним работать, хочу быть его другом, хотя мы и не всегда придерживаемся одинаковых взглядов, хотя мы во многом и несхожи.

Разве мало людей, которые не верят в собственные силы, неактивны в жизни, замыкаются в четырех стенах своей квартиры, выполняют спокойную, но совсем не интересующую их работу? Это, возможно, несколько минималистская фигура, но они есть, такие люди, и тем более необходимо приподнять их над бытом. Нужен своеобразный эталон, на который нам хотелось бы равняться. Пусть он будет несколько утопичным, пусть — трудно досягаемым, но ведь это символ, идеал! Вспомним, что даже в жестокую эпоху средневековья люди, тоскуя по идеальным героям, воспевали в рыцарских романах героев без страха и упрека, поднимая на пьедестал только благородство и честь. Нельзя сказать, чтобы кинематографисты не старались создавать таких героев — наших современников. Вспомним, к примеру, хотя бы Башкирцева из фильма «Укрощение огня». Однако таким идеальным героям иногда недостает человечности, эмоциональности, они чересчур «рационализированы». А ведь Егора Трубникова из «Председателя», Гусева из «Девяти дней одного года» не обвинишь в недостатке чувств и страстей.

Возможно, поэтому меня так заинтересовал академик Сретенский из фильма И. Авербаха «Монолог», чуткий и мыслящий человек. Авторы фильма основное внимание уделяют не столько научной стороне деятельности героя (хотя и ей в фильме отведено немало места), сколько его моральной и духовной жизни, смело погружают своего героя в водоворот жизненных, бытовых проблем и конфликтов. Характер ученого здесь раскрыт под несколько неожиданным углом. Сам исполнитель роли Сретенского, артист М. Глузский,— такой нешаблонный и интересный — на первый взгляд кажется совершенно не подходящим для своей роли.

Сретенский, человек с взволнованным и вопрошающим взглядом, бесконечно чуток к людям, любит их и внимателен к ним. Художник предлагает новый вариант образа ученого, а право зрителя принять его или спорить. Возможно, даже больше спорить, ибо в споре рождается истина. «Монолог» — один из тех фильмов, которые учат мыслить.

Иногда нужен неожиданный герой, который разрушил бы твои привычные представления, взбудоражил твои подчас «окостенелые» мысли. Тогда ты заново откроешь для себя какой-то слой жизни. Поэтому все чаще и чаще жаждешь встречи на экране с человеком, который рассказал бы тебе то, чего ты еще не знаешь. На мой взгляд, именно таковы героини И. Чуриковой. Они чрезвычайно далеки от привычных стандартов, странные и нелегкие, глубокие и бесконечно своеобразные.

А разве не приводят нас в восхищение нешаблонные, всегда какие-то неожиданные герои Л. Дурова!

Можно лишь радоваться, что он начал так много сниматься, что он создает столько разных и интересных образов. Таким мы и хотели бы его видеть — каждый раз иным и в то же время бесконечно своеобразным, не похожим на других. И чтобы он избежал судьбы некоторых других наших актеров, которых мы, вероятно, слишком часто видим на экране, отчего их герои уподобляются друг другу.

Закончить же хотелось бы самым интересным и, на мой взгляд, самым неожиданным героем последнего времени — Егором Прокудиным. Можно удивляться решительности автора фильма «Калина красная», избравшего эту сложную тему и рассказавшего зрителям о трагической судьбе по-своему талантливого и умного человека. Он однажды совершил ошибку, свернул на кривую дорогу и все же не сломился, не озверел, а начал с трудом прокладывать себе дорогу назад, к людям, к родной земле.

Это фильм не о преступнике, а о ярком, полнокровном человеке с нелегким характером и трагической судьбой. Фильм просто потрясает своей правдивостью, своей глубиной и новизной. Каждый, очевидно, по-своему понял этот фильм, но во мне он задел какую-то болезненную струнку, заставил печалиться и радоваться. Жаль, что так рано ушел из жизни такой талантливый художник, каким был В. Шукшин, не успевший нам все высказать и рассказать...

Очевидно, немного будет героев, похожих на Егора Прокудина, ибо немного и таких трагических судеб. Да это и не нужно, чтобы таких героев было много; нужно главное: чтобы герои были разными и глубокими, чтобы это были личности. Если это будет так, кино выполнит свою функцию в нашем обществе, оправдает доверие и требовательность партии и народа.

Вильнюс

1972—1975. «Это сладкое слово — свобода!». «Мосфильм» при участии Литовской киностудии

Сценарий В. Ежова, В. Жалакявичюса. Постановка В. Жалакявичюса.

1972—1975. «Горячий снег». «Мосфильм»—

Сценарий Ю. Бондарева, Е. Григорьева, Г. Егиазарова. Постановка Г. Егиазарова.

Партия высоко оценила тот факт, что в последние годы во многих произведениях советской литературы, в кино и театре был глубоко, волнующе показан бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Хотелось бы узнать ваше мнение о новых фильмах, отражающих тему Великой Отечественной... И — шире: ваши мысли о задачах нашего кино в дальнейшем освоении этой нетленной темы.

П. Батов,
дважды Герой Советского Союза, генерал армии, председатель Советского комитета ветеранов войны

Война — явление чрезвычайно многоликое, ее трудно охватить взглядом, постигнуть во всей полноте. Тем более — одному участнику Великой Отечественной, будь он рядовой солдат или полководец. Конечно, каждый из нас представляет себе некую законченную картину отгремевших три десятилетия назад сражений. Образ войны, сложившийся в сознании бойца, характерен, я думаю, яркостью конкретных деталей и подробностей. Впечатления генерала значительно масштабнее, ему понятнее смысл и причинные связи событий, но зато нюансы того или иного боя представляются ему несколько расплывчатее.

Есть, по-видимому, только одна категория людей, способная воспринять и осмыслить такое явление целиком, ощутить и передать другим его сущность. Это художники, писатели, кинематографисты. Правда, и они «не свободны» от своего собственного опыта, вот почему и появляются время от времени книги, полотна, фильмы, где война изображена либо с точки зрения стрелкового отделения, либо с точки зрения штаба армии — и только. Оба эти способа видеть — половинчаты, на мой взгляд. Их необходимо органически соединить.

Вообще же нам грех жаловаться на недостаток интереса у работников искусства к будням Великой Отечественной. В частности, значительные усилия в этом направлении предпринимают кинематографисты. По-видимому, каждая кинолента последних лет, посвященная героическому подвигу советского народа, несет в себе крупицу правды. Но поскольку в некоторых фильмах эти крупицы отыскиваются с трудом или, по крайней мере, встречаются реже, чем хотелось бы, то я не стану пытаться проанализировать весь поток военных картин, а обращусь лишь к двум из них.

На первый взгляд, в этих работах очень мало общего. Одна — художественная, другая — документальная, одна — весьма объемная, продолжительная, снимавшаяся несколько лет при участии тысяч, десятков тысяч людей, другая — довольно лаконичная, по-

просту короткая, созданная, очевидно, в сжатые сроки; наконец, в одной фигурируют преимущественно военачальники (в том числе и автор этих строк), другая рассказывает о простых бойцах, о тех, кто лежал в окопах, ходил в атаку и расписывался на стене поверженного рейхстага. Речь идет о киноэпопее «Освобождение», поставленной режиссером Ю. Озеровым по сценарию, написанному им совместно с Ю. Бондаревым и О. Курганом, и авторском фильме К. Симонова «Шел солдат...».

По сути же, в этих кинопроизведениях общего много. Оба они несут на себе ясный отпечаток личностей их авторов, оба сделаны людьми, знающими, что такое война, из первых рук, оба глубоко правдивы и достоверны, причем, обращаясь даже к фронтовому нехитрому быту, они содержат в себе правду, возвышающую советский народ. Идет ли речь об изматывающих многокилометровых маршах по дорогам Великой Отечественной или об ответственных совещаниях в Ставке — «Освобождение» и «Шел солдат...» честно и объективно показывают нам, какой дорогой ценой добыта была Победа.

Это крайне важно в наши дни, когда некоторые иностранные военные специалисты, историки и битые нами бывшие гитлеровские генералы всеми силами пытаются умалить роль Советского Союза в разгроме фашизма, в освобождении мира от коричневой чумы, попросту в спасении человечества от самой страшной угрозы, когда-либо возникавшей перед ним. Подобные фальсификации истории минувшей войны не только глубоко оскорбляют и нас, ее участников и ветеранов, и павших в боях за Отечество, и наших сыновей и внуков, ни разу не слышавших воя падающей бомбы. Эти подтасовки и передергивания еще и весьма опасны, потому что позволяют поднимать головы наглеющим на глазах фашистским недобиткам, возрождают чьи-то реваншистские устремления, дают возможность некоторым зарубежным политикам и горе-воякам забыть, что такое гнев советского народа, в нерушимом единстве встающего против тех, кто посягает на нашу свободу, счастье, мирные завоевания социализма.

В этом смысле названные мною фильмы, как, впрочем, и некоторые другие, например, «Они сражались за Родину», «А зори здесь тихие...», «Баллада о солдате», обладают огромным пропагандистским зарядом. Советский комитет ветеранов войны организовал в свое время премьеру одной из картин «Освобождения» — «Огненная дуга» — в Париже. По заявлениям французского радио, в кратчайшие сроки ленту эту там посмотрело около 9 миллионов зрителей. И это, невзирая на то, что экраны Франции заполнены всякими вестернами, кинопорнографией, фильмами ужасов, которые привлекают публику уже тем, что не требуют от аудитории ни размышлений, ни стремления к познанию прошлого или настоящего. В дискуссиях, проходивших в дни премьеры, принял участие видный военачальник Великой Отечественной, Маршал Советского Союза И. Х. Баграмян, который рассказывал потом, что даже явные недоброжелатели нашей страны и нашего социального строя не могли не признать правдивости, убедительности, истинной художественности «Огненной дуги».

Эти же качества отличают и картину Константина Симонова. Журналист военных лет, автор многих любимых всеми нами стихов, пьес, романов о войне, он на этот раз избрал удивительно скупую, сдержанную, немногословную манеру общения со зрителями. Точный и емкий его комментарий лишь обрамляет воспоминания десятков фронтовиков, заслуживших своим мужеством, отвагой, воинской доблестью самое глубокое уважение,— кавалеров всех трех степеней солдатского ордена Славы. Поразительно, насколько искренни эти рассказы, насколько открыто говорят ветераны даже о том, что принято таить в памяти. О минутах собственной слабости, например. Мне кажется, что известный советский писатель, добившись от своих собеседников такой меры доверия, снова продемонстрировал нам высший пилотаж в журналистике, а в авторском комментарии — мощь и глубину настоящей русской прозы. Честно сказать, я горжусь, что стал военным консультантом этого фильма.

При всем том должен заметить, справедливости ради, что картина несет в себе и некоторые недостатки, ответственность за которые готов полностью разделить со всеми, кто назван в титрах. Да, тяжким был путь солдата на той войне, порой просто невыносимым, горьким, нечеловеческим, особенно в дни отступлений. И вспоминать об этом надо долженствующим тоном. Но ведь не все и не всегда было беспросветно мрачным. И на передовой, после тяжелого боя, бывало, пели песни, улыбались, читая ласковые письма из дома, хохотали над острым и забористым словцом — не теряли бодрость духа, без чего, наверное, невозможно одолеть никакого врага. Александр Твардовский не придумал Василия Теркина, а определенно увидел в жизни. Где же в картине «Шел солдат...» эти неунывающие герои, которые в реальной обстановке сражений и переходов вели за собой товарищей, поддерживали их морально?

Вот, скажем, лишь один пример из моей

биографии. В 1925 году я командовал батальоном. Однажды, помню, проводились довольно трудные маневры. Мой батальон совершал длительный марш-бросок. Стояла сильная жара, дорожная пыль скрипела на зубах, полная выкладка оттягивала плечи бойцов, пот лился градом. Мне-то было чуть полегче, поскольку в распоряжении комбата находилась лошадь, а подчиненные мои устали предельно. Но идти надо. И когда оставалась уже меньшая часть пути, а изнурение людей достигало вершины, вдруг командир 6-й роты Зайцев, имевший репутацию человека веселого, запел во весь голос «Ах вы, сени мои, сени...». Да еще и пустился в пляс. Вприсядку, с лихими коленцами, с присвистом! И люди ожили. Стали подпевать, и довольно дружно, встряхнулись, обрели уже не второе, а двадцать второе дыхание, но широкое и вольное. Короче говоря, задачу свою батальон выполнил на «отлично».

Если приглядеться, то, видимо, можно обнаружить досадные упущения и просчеты и в киноэпопее «Освобождение» (скажем, мне, кадровому военному, непонятно, как мог советский офицер ударить по лицу во время боя молоденькую девушку-санинструктора, даже если его связывали с ней особые отношения, ведь эти женщины шли под огнем нас же, раненых, перевязывать и вытаскивать буквально на себе из-под пуль). Но все же, как в первом случае, так и во втором, возьмись я критиковать эти фильмы, мне неминуемо пришлось бы говорить о частностях, в главном же обе эти ленты мне очень дороги. Показывая глубинный смысл героизма нашего народа, подчеркивая несокрушимость Советской Армии, обнажающей оружие только в борьбе за справедливое дело, напоминая людям о цене, уплаченной нами за разгром фашизма, «Шел солдат...» и «Освобождение» явились истинно патриотическими произведениями киноискусства. Первое из них раскрывает духовную чистоту советского человека, благодаря чему он был и остается непревзойденным солдатом и тружеником. А второе демонстрирует и то, что мы оказались в состоянии победить гитлеровцев не только в рукопашной, но и на полях оперативных карт.

Чванливые генералы фюрера, считавшие себя необыкновенно тонкими стратегами, похвалявшиеся своей «нордической хитростью», были побеждены нами и в умении управлять войсками, предугадывать замыслы противника, наносить неожиданный удар. Руководствуясь новейшими достижениями военной науки, советские полководцы блистательно переигрывали врага со всех точек зрения. Я до сих пор с удовлетворением вспоминаю операцию «Багратион» — она великолепно, точно и убедительно показана в «Освобождении»,— когда 65-я армия, которой я командовал, и другие соединения начали совершенно неожиданное для фашистов наступление, проложив через считавшиеся непроходимыми белорусские болота надежные гати — по этим путям на гитлеровцев пошла не только пехота, но и танки, артиллерия, прочие рода войск...

Вот таких столь же непредугаданных ходов ждем все мы и от будущих фильмов на военную тему, поскольку ясно, что советский кинематограф не должен, да и не собирается оставлять разговор о Великой Отечественной. Так уж устроен человек, что ему всего мало. Вот почему, обогатив свое сознание впечатлениями от хороших кинокартин, мы с нетерпением проглядываем афиши, желая встречи с еще более глубокими, верными, подлинно художественными кинолентами о том, что составляет незабываемый этап биографии нашей прекрасной страны.

При перестройке управления промышленностью, говорилось на декабрьском (1973 г.) Пленуме ЦК партии, очень важно преодолеть психологические барьеры, установившиеся традиции и привычки. Речь идет прежде всего об определенном сдвиге в мышлении хозяйственников, о воспитании у них чувства нового. Как влияет на эти первостепенной важности процессы наше кино?

А. Голенищев,
генеральный директор научно-производственного объединения «Позитрон», Герой Социалистического Труда

Поначалу, получив приглашение выступить на страницах «Искусства кино», я хотел отказаться. Много лет занимаясь делом, забирающим тебя всего без остатка, я, наверное, развивался несколько однобоко — в том смысле, что и книгу нечасто в руки брал, и в театр и даже в кино выбирался эпизодически. И судить квалифицированно, всесторонне и достаточно компетентно о происходящем в литературе и искусстве не могу. Дилетантизм же в любом деле не принимаю — хорошо знаю, к каким потерям он приводит.

Но, поразмыслив, я все-таки решился принять участие в разговоре, потому что тот явный поворот кинематографа в сторону проблем НТР, который наметился в последние годы, интересен мне как человеку, причастному к переменам в экономике, промышленности, способам управления ими, о кото-

рых я могу говорить вполне профессионально.

Заранее прошу меня извинить, если кому-то покажется излишним мой «крен» в сторону проблем производственных, возможно, в ущерб эстетической оценке фильмов. Но тут уж ничего не поделаешь. Я привык говорить лишь о том, что хорошо знаю.

Начну с того, что само повышенное внимание деятелей искусства, кинематографа в частности, к проблемам производства меня радует. И не потому, что это моя сфера деятельности, моя жизнь,— во всяком случае, не только поэтому. То, что происходит сейчас в нашей экономике, в нашей промышленности, в нашем народном хозяйстве вообще, не напрасно называется революцией. По своему характеру и своим масштабам это явление огромное, захватывающее все сферы, все грани нашего бытия. И, быть может, самым важным, придающим происходящим переменам истинно революционный характер, является не изменение технологии, не новый качественный уровень научных исследований, и даже не совершенствование структуры управления производством, но именно ломка изживших себя представлений, ломка собственной психологии. Я думаю, что именно эта сторона происходящего и должна прежде всего привлечь внимание художника.

А что мы видим на экране? Даже в лучших наших фильмах на эту тему? Какие конфликты волнуют драматургов и режиссеров?

В фильме В. Соколова «Здесь наш дом» на полюсах находятся «передовой» начальник цеха и «консервативная» дирекция завода. В фильме Ю. Карасика «Самый жаркий месяц» спорят сталевар и директор. В фильме В. Трегубовича «Старые стены» опять-таки «передовой» главный инженер не может найти общий язык с «отсталым» директором. И т. д. и т. п.

Я намеренно взял в кавычки определения: «передовой», «отсталый», «консервативный»... Потому что во всех подобных случаях «авангардизм» одних и косность других представляются мне весьма условными.

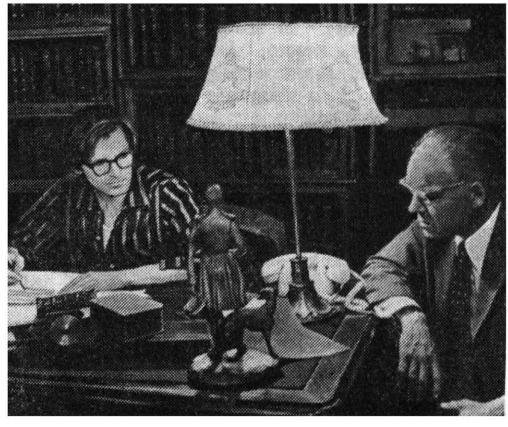
Когда несколько лет назад мы в Ленинграде стали создавать научно-производственные объединения, оппонентов на всех уровнях было хоть отбавляй. Не буду сейчас приводить аргументы противников и сторонников этого дела — жизнь доказала правоту последних, правомерность и необходимость новой формы организации науки и промышленности. Наше объединение было в Ленинграде, да и в стране одним из первых, а сам я был (и остался) страстным приверженцем этой идеи.

Однажды вызываю к себе директоров заводов, вошедших в объединение,— посоветоваться, помозговать сообща. И вот никогда

1972—1975. **«Человек на своем месте».** «Мосфильм»

Сценарий В. Черныха. Постановка А. Сахарова.

1972—1975. **«Монолог».** «Ленфильм»

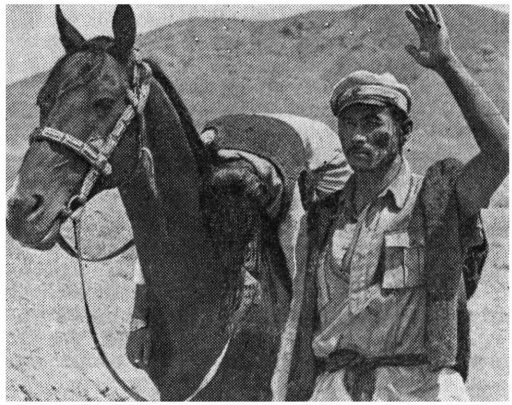


Сценарий Е. Габриловича. Постановка И. Авербаха.

1972—1975. «Точка, точка, запятая...». «Мосфильм»

Сценарий М. Львовского, А. Митты. Постановка А. Митты.

1972—1975. «Седьмая пуля». «Узбекфильм»



Сценарий Ф. Гореншейна, А. Михалкова-Кончаловского. Постановка А. Хамраева.

не забуду, как один мне говорит: «Что ты делаешь, Алексей Никифорович, отдел снабжения у меня отбираешь?» А другой: «Как же я без инструментального обойдусь?» Смотрю я на них и думаю: как мне им объяснить, что объединение наше не механическое — вместо пяти вывесок одна, а с л и я н и е в единый — качественно новый! — организм. И тут без перестановок, без сокращений не обойтись. Конечно, легко было бы меня в передовики записать, а их — в отстающие. Со стороны глядя, легко. А я этих людей не один год знал. Прекрасные хозяйственники, знающие свое дело инженеры, люди честные, преданные. До той поры мы вместе были — а тут жизнь развела, да как развела!

Консерватор «по призванию» — это фигура вчерашнего дня, сегодня в арьергард попадаешь из-за того, что не успел «схватить» новую, прогрессивную небывалую идею.

Может быть, мои требования к искусству, к кинематографу завышены. Ведь художники только подступают к новому материалу, только присматриваются к нему. Потом все будет серьезнее, глубже. Но чтобы это случилось быстрее, как нам всем того хочется, я и пишу эти «недовольные» строки. Три года назад Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» отмечало: «...кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя». Требования партии — это наши с вами требования. Должен сказать, что, по моим наблюдениям, партийная критика не прошла бесследно для кинематографистов. В самое последнее время на экраны вышло несколько правдивых по сути своей картин. Назову к примеру, «родные» ленинградские «Старые стены». Несмотря на некоторую искусственность драматургического конфликта, фильм привлекает точностью атмосферы, по-человечески симпатична героиня картины. «Премия» сценариста А. Гельмана и режиссера С. Микаэляна нравится мне своей бескомпромиссностью, заинтересованностью авторов в происходящем. Об этом фильме я еще скажу в заключение, ибо он представляется мне на сегодня наиболее крупной высотой, взятой кинематографистами.

Но, прежде, уж коль скоро я вступил в столь серьезный разговор, несколько слов

хочу сказать о характере положительного героя НТР, понимаемом иными кинематографистами принципиально неверно. Вопрос этот волнует меня не только потому, что я не разделяю позицию таких героев и считаю ее неверной, а потому, что положительный герой должен вызывать желание подражать,— такова традиция нашего искусства, нашего восприятия его. А кому подражать? Супермену, прагматику, ценность других людей измеряющего по шкале «полезности»?

Мне самому нравятся характеры сильные, крупные, люди волевые, способные сплотить вокруг себя, зажечь своей идеей. Такие, как Батманов в «Далеко от Москвы», Трубников в «Председателе». Но, во-первых, не забудем время и условия, в которых они действовали. А во-вторых, их воля, их страстность — разве они исключали человечность?

Начальственным окриком, администрированием в сегодняшних условиях ничего не решить. Да, нужно жестко добиваться выполнения принятых решений, но сами эти решения не должны выражать волю одного человека, они должны быть понятны коллективу, восприняты им. Я из своей практики вывел: если я не убедил кого-то, значит этот кто-то убедил меня. Но для того, чтобы убеждать других, мало быть убежденным самому, нужно сначала проверить идею на своих единомышленниках и, конечно же, нужно самому быть компетентным специалистом. Иначе любой разговор будет, как мы выражаемся, безваттным, то есть без напряжения, без тока между собеседниками.

Что касается отношений с людьми, отношения к людям, то без теплого человеческого слова большого дела не выиграешь, я уже не говорю о чисто человеческом аспекте людских взаимоотношений. Наука управлять — это наука подходить к людям.

Опять обращусь к своему опыту. В свое время довелось мне быть заместителем министра авиационной промышленности. Вызывает меня министр и говорит: «Езжай на завод, что-то там у них не ладится. Если не сумеешь наладить дело, и тебе попадет и мне, а главное — очень уж нужна нам продукция». Завод выпускал радиолокационные станции и делал их пять штук вместо необходимых пятидесяти. Приезжаю на место: встречают меня директор, главный инженер, парторг... Докладывают — не то что пятьдесят — десятка не собрать. Начинаем разбираться. Выясняется, что загвоздка буквально в двух-трех деталях, которые-де — ну никак не сделать. Пришел я в инструментальный цех к рабочим, объяснил все, спрашиваю: сможете выручить? Те посмотрели, покумекали — сможем, говорят. Требуемые пятьдесят станций страна получила. А начни я распекать администрацию, да приди к рабочим с одним только голым — «надо», получилось бы? Да ни за что!

Я с рабочими не заигрываю — я знаю, на что они способны, и побуждаю их к совместной работе. Разговор должен идти на равных— на руководителях лишь ответственность бо́льшая.

Другой пример. Напротив моего кабинета кабинет главного инженера. Герой Социалистического Труда, профессор, доктор наук, лауреат Государственных премий, член ВАК— величина, словом. Польза от него великая. Но производство штука такая — разногласий не избежать. Последнее слово за директором, и вроде можно этим правом пользоваться. Главный инженер останется при своем мнении, а будет по-моему. Но я своими правами в таких случаях пользоваться не спешу. По два-три «захода» делаю, пока оппонент не «созреет». Из строя его недолго вывести — только зачем? Нужно, чтобы человек на работу на крыльях летел, а не шел, как на виселицу.

Руководитель должен быть справедливым. А то ведь как бывает — изобрел что-то человек. Директору — месячный оклад, главному инженеру — путевка на курорт, а изобретателю — почетную грамоту. Так недолго отбить охоту изобретать. Не нужно идеализировать тип руководителя на экране. Мы все работаем в конкретных условиях, реальные трудности, вызванные и объективными причинами, накладывают свой отпечаток на поведение руководителя, корректируют стиль и методы руководства. Но не нужно забывать и о великой силе положительного примера, о благородной миссии искусства явить людям пример для подражания. И памятуя об этом, строже подходить к выбору самого типа положительного героя нашего времени. Увлечение поверхностным, внешним, якобы характерным для руководителя сегодняшнего дня, на деле приводит к подмене героя, а следовательно, уводит нас в сторону от верной дороги.

Справедливости ради нужно сказать, что общая тенденция развития этой темы, быть может, даже — направления в кинематографе (я имею в виду весь комплекс проблем НТР) такова, что правда жизни, подлинно новое, новаторское, что она несет в себе — все полнее и интереснее приходит на экран. Налицо бесспорное развитие, расширение и углубление проблематики НТР и того, что она привносит в нашу жизнь. Я бы сказал, что кинематограф от констатации перешел к осмыслению материала. Одна из самых ярких работ этого этапа — на мой взгляд, «Премия».

Я не всем доволен в картине, но сейчас это неважно.

«Премия», как я это понимаю, фильм о традиционном в нашей жизни и в нашем искусстве, принципиальном, хозяйском подходе рабочего человека к тому, что его волнует, об участии рабочего в управлении производством не формально, по существу, об осознании рабочим этого своего права, и о его реализации на деле. Я вот написал: «традиционном», и это правда, но в новых условиях старая истина обретает особый смысл. Это как раз то самое, о чем в Постановлении ЦК «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» говорится как о борьбе «партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя». И это как раз то истинно передовое, что несет в себе психология человека, принявшего НТР как естественный этап по пути общечеловеческого прогресса.

Именно этим, прежде всего, дорога мне картина. Именно этим представляется она мне важной и нужной.

Я полагаю, у картины, как водится, появятся продолжатели. Привлеченные успехом фильма, они попробуют его повторить. Я вообще-то противник такого потребительского и несколько паразитического отношения к уже найденному и открытому, но в данном случае... Может быть, полезно еще раз оглянуться вокруг, закрепить завоеванную высоту, обжить ее. Это очень важно, ибо без твердого усвоения пройденного не двинуться дальше. А жизнь зовет вперед, ставит перед нами новые проблемы, в том числе и нравственные, то есть те, что составляют предмет искусства.

Ленинград

Постановление ЦК партии о кинематографии отмечало, что мало выпускается увлекательных, художественно полноценных фильмов для детей и юношества, воспитывающих подрастающее поколение на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа, на принципах коммунистической нравственности. Чего вы ждете от кинематографистов, работающих для юного зрителя?

Т. Искакова,
преподаватель средней школы

Почему-то почти во всех критических статьях о детском кино принято смеяться над суждениями, мнениями или опасениями учителей по поводу «побочных эффектов», как выражаются медики, того или иного фильма. В этой связи в киноведческой прессе высказано немало ценных идей о просвещении учителей в киноискусстве, о систематическом их обучении специфическому языку кино уже в вузах, о спецкурсах и семинарах и тому подобное.

Многое в этой области уже делается. Но я не берусь судить о том, насколько нужны подобные мероприятия в масштабах Союза, нашей республики и даже города Алма-Аты.

А вот о том, как действуют фильмы на детей, с которыми работаю, как ставятся и разрешаются в кино школьные проблемы, чего мы ждем от него и что оно нам дает,— об этом, думается, могу сказать. И постараюсь передать и свои радости, и опасения, и надежды, и разочарования.

Самый волнующий, большой, самый близкий и спорный вопрос: как мы выглядим на экране. Плохо, бледно, раздражающе выглядим. После учителя истории Мельникова в фильме «Доживем до понедельника» и учительницы из фильма «Перевод с английского» нет ни одного запоминающегося, сложного, интересного образа, который стал бы для тебя, педагога, критерием собственной работы, судьбы, отношения к миру и т. п. И раздражает даже не серость, безликость экранных педагогов, почти полное отсутствие у них человеческих эмоций, темперамента, а — их профессиональная непригодность.

Я еще раз оговорюсь, что мое восприятие очень субъективно, взгляд сугубо со своей, не слишком, наверное, высокой колокольни, но, быть может, и такое мнение есть смысл выслушать, если не прислушаться к нему. Трудно допустить мысль о том, что сценаристы фильмов о школе и школьных делах не бывали в школах, не беседовали со многими и многими учителями. Но тогда почему же они не заметили, что в современной школе и с современными детьми, особенно старшеклассниками, экранные учителя не смогли бы проработать и двух месяцев?

Велико наше уважение к Мельникову, интересной, яркой принципиальной личности, но когда он на уроке произносит взволнованную речь о лейтенанте Шмидте, то ведь это элементарный прием, которому придает блеск лишь величайшая убежденность Тихонова, что его герой в данный момент Макаренко или Сухомлинский. Ах, если бы и в самом деле было так просто завоевывать внимание, авторитет и восхищение ребят! Как легка была бы тогда наша стезя...

Мимоходом-мимолетом в кино затронута и жгучая, болезненная проблема необходимости ставить в журнале «три», а «два» в уме,

которая лучших из нас, не смирившихся с ложью, заставляет ощущать себя преступниками перед своей совестью, перед своим предметом, перед государством, наконец. Какие чудесные, самоотверженные, знающие люди — беспредельно преданные школе, хотя и любящие поворчать на тему о бесцельности и каторжности своего труда,— окружающие меня учителя, мои дорогие коллеги.

Почему же кино — великий маг и чародей, чей голос достигает ушей миллионов, почему оно не проникло нашей болью, чтобы эта боль стала и его болью?

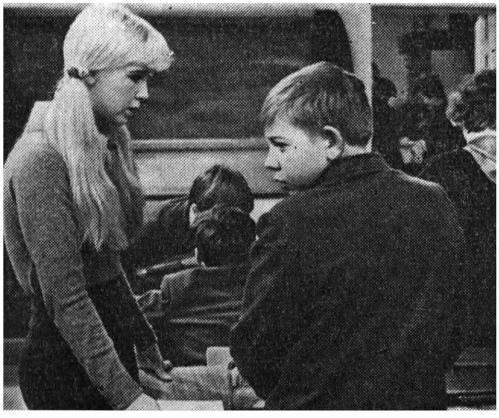
Подчас кажется надуманной легкость разрешения различных ситуаций в кино. И сидишь и улыбаешься, когда на экране один душевный, откровенный разговор с учеником, укоризненная беседа с его родителями, вовремя брошенное ободряющее слово все изменяют, разрешают все трудности, перерождают детей и их родителей, заставляют администрацию многое, если не все, понять.

Прошу не подумать, что размышляет отчаянный неудачник, страдающий от того, что у него самого ничего не получается, что он со всеми в конфликте или просто мрачный пессимист. Нет, я как раз благополучный человек и учитель. Просто я и мои коллеги страстно хотим, жаждем умного, глубокого фильма, который пусть нелицеприятно, но заинтересованно, бескомпромиссно показал бы нашу жизнь, нас; фильма, который поставил бы всерьез — пусть не разрешил, а только поставил,— волнующие, терзающие нас школьные проблемы.

Покажите нам наших коллег, чтобы было у кого учиться, на кого равняться, чтобы увидели мы глубокого, умного, человечного учителя, его повседневное общение с классом и с каждой личностью класса, и с родителями, и с администрацией, и с всевозможными комиссиями, и т. д., и т. п. Мы не боимся сравнения, мы только ждем от кинематографа пусть горькой, но правды о себе и своем труде.

Теперь о детях на экране и детях перед экраном. За последние годы появились фильмы, в которых выписаны и сыграны правдивые, обаятельные и убедительные образы детей. Мы уже узнаем своих, неистощимых на выдумку питомцев, неуемных фантазеров, страстных спорщиков и очень активных граждан в фильмах: «Доживем до понедельника», «Внимание, черепаха!», «Телеграмма», «Кыш и Двапортфеля», «Зимородок», вышедших в самое последнее время (при всей их неравноценности в художественном отношении). Конфликтные ситуации, в которые попадают герои, достаточно серьезны даже и не для их возраста. Мила, чиста, смешна и трогательна их первая влюбленность, привлекательны лица, жесты, манера говорить.

1972—1975. «Чудак из пятого «Б». Студия им. Горького

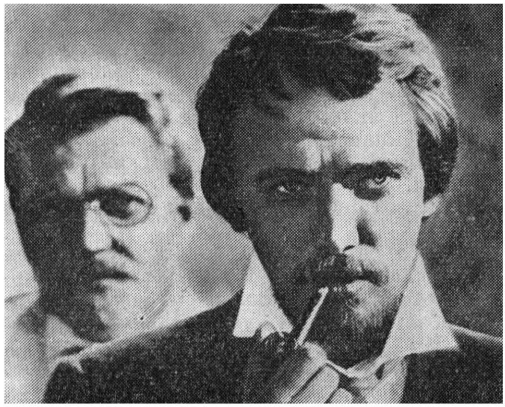


Сценарий В. Железникова. Постановка И. Фрэза.

1972—1975. «Когда зацвел миндаль». «Грузия-фильм»

Сценарий З. Арсенишвили, Л. Гогоберидзе. Постановка Л. Гогоберидзе.

1972—1975. «Города и годы». «Мосфильм».



Сценарий А. Зархи, В. Валуцкого. Постановка А. Зархи.

1972—1975. «Калина красная». «Мосфильм»

Сценарий и постановка В. Шукшина.

Но трудно вспомнить фильм, который остро, со всей ответственностью говорил бы о необходимости серьезного приобретения знаний. О гражданской ответственности за качество и глубину знаний, которые обязан усвоить школьник. Мы нередко наблюдаем в школе очень большую девальвацию знаний, бездумное отношение к учебе.

В определенной мере в этом повинен и наш детский кинематограф, с его идеализацией и созданием ореола привлекательности вокруг смекалистого, неистощимого в проделках лентяя со стойким отвращением к учению. И не найти ни одного экранного отличника, который пользовался бы авторитетом у ребят, не был бы либо рохлей, маменькиным сынком, либо высокомерным эгоистом. Ведь главное в школьной жизни ребенка — все же учение, закладка фундамента знаний, а не милые ребячьи шалости, отношения между ребятами и тому подобное. Конечно, создать подобные фильмы, чтобы они не были скучными и назидательными, очень трудно. Но, наверное, не труднее, чем создать привлекающие внимание и интерес и полные жизненной правды ленты, где конфликт возникает и разрешается на материале производства. Пора, пора, особенно в связи с Законом о всеобщем среднем образовании, подумать о таких фильмах. Мы ждем таких фильмов — они нужны чрезвычайно. Ждем героев, которых ребята полюбят не только за веселость, доброту, смелость, верность дружбе, но и за добросовестный труд, за глубокие знания, за ответственность в их приобретении.

В год великой Победы нельзя умолчать и о фильмах, которые приобщают детей к самому святому, что у нас есть. Нет чувства святее, чем любовь к Родине. Нет ничего более важного, чем заставить ребят сердцем прикоснуться к подвигу, понять, что им оставили отцы, и создать крепчайшую убежденность, что им — именно им! — нести факел добра и свободы дальше. Кино в этом отношении — незаменимый воспитатель, пропагандист, трибун и завоеватель сердец. Много фильмов о войне, о детях на войне, об эстафете, памяти о погибших создано детским кинематографом. Они разных жанров — от приключенческих до публицистических. Часто сюжет начинает развертываться как будто со случайного: с поисков следов родственника, сложившего песню о боевых делах («Четверо»), с легенды о необычайно смелом парне, по прозвищу Зимородок, с найденной телеграммы — все эти фильмы делают важнейшее для страны дело — воспитывают патриотов. По-разному действуют эти картины на ребят, разное дети выносят из зала. Иные фильмы помнятся короткое время, другие — долго-долго. Но мне никогда не забыть, какие гордые, горькие слезы текли по щекам

моих ребят на просмотре фильма «Телеграмма» в той сцене, когда герои видят висящий на манекене генеральский мундир, с множеством орденов, а рядом, в соседней комнате, прикован к постели смертельно больной владелец этого мундира, прошедший самые тяжкие дороги войны, не сдавшийся и перед лицом неподвижности и смерти.

Я спрашивала ребят, что они думали и чувствовали, что представляли в этот момент. По-разному звучали ответы: «Он, наверное, красным конником был, и революцию завоевывал, и немцев бил...»... «А теперь этот мундир на него наденут только когда будут хоронить, и марш зазвучит «В поход! Вперед!» — а ему уже не подняться»... «Мундир и ордена новенькие, блестящие, а человек уже совсем старый, израненный, больной. Жалко, что он один. Он столько сделал, надо, чтобы люди кругом каждый день говорили, что будут помнить о нем, чтоб видел, что люди любят его»...

Значит, эта сцена, без картин боев, без ретроспекций, достигает огромной силы воздействия, ее эмоциональную силу трудно переоценить. Смелее нужно кинематографистам обращаться к детской способности мыслить ассоциативно, развивать эту способность; чаще лепить в фильмах сцены, полные истинного лиризма, адресоваться к сердцу ребенка, а не только к разуму. На этом пути, думается, воспитательное и формирующее значение кинематографа неизмеримо возрастет. Ведь дети прочно зачислили в фонд «своих» отнюдь недетские фильмы — «Семнадцать мгновений весны», «А зори здесь тихие...». Сцены гибели Жени Комельковой и Риты Осяниной исполнены в фильме С. Ростоцкого такой пронзительной эмоциональной силы, которая заставляет даже старших школьников, отнюдь несентиментальных, потрясенно, ненавидяще плакать, стискивая зубы, чтобы не закричать что-то бессвязное, угрожающее, не кинуться туда, в гущу боя— отомстить, спасти, заслонить.

Высокая честь — создавать такие фильмы для детей. И — ответственность. А как много еще не рассказано кинематографом! Почему-то нет достойного фильма о Лизе Чайкиной, о поэтах, погибших на фронтах Великой Отечественной, их метеорной, не сбывшейся поэтической судьбе, о судьбе ребят в тылу... Будите лучшие чувства юных людей! Обращайтесь к ним серьезно и высоко! Сейте ростки гордости за свою Родину — пусть вырастут из наших ребят люди ленинской чистоты.

Ведь именно к этому призывает мастеров экрана Постановление ЦК партии о кино...

Алма-Ата

Принятое несколько лет назад Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об усилении охраны природы и рациональном использовании природных ресурсов» подчеркивает, что при решении экологических проблем речь идет об ответственности перед будущими поколениями советских людей. Воспитание этой ответственности лежит и на плечах кинематографистов. Как, с вашей точки зрения, наше кино выполняет в последние годы эту свою важнейшую миссию?

Е. Лебедева,
заместитель председателя исполкома Усть-Кутского горсовета (Иркутская область)

Я живу в великолепном краю. Великая Лена, не похожая ни на одну из знакомых мне рек, тайга без конца и без края, не тронутые еще по-настоящему богатства недр. Поразительной красоты и мощи природа. Край захватывающих возможностей и перспектив, четкую реальность которым принесет БАМ. Именно у нас, в Усть-Куте берет начало будущая железная дорога.

И вот это скрещение грандиозной стройки — детища научно-технической революции — и того извечного, бесценного, что мы называем природой, все чаще и чаще наводит меня на размышления как раз о той сфере проблем, которую затрагивает вопрос, заданный мне редакцией «Искусства кино».

...Вспоминаю просеку, по которой пройдет трасса Байкало-Амурской магистрали, просеку, куда я недавно добиралась — добиралась непросто, по ставшему топким и ненадежным зимнику, вела напряженно машину и видела, как вылетают из сумерек поваленные на подтаявший снег деревья, деревья, деревья... Да, эта трасса и эти срубленные деревья — необходимы. Я по профессии строитель, и картина, высвеченная косым алым светом, не задела бы меня своей обыденностью, если б не совпала моя поездка с только что прочитанной статьей о том, что в Бурятии прорубили две солидные просеки под трассу БАМа, а просеки эти и многие сотни кубометров погибшего леса оказались напрасной жертвой. Видно, где-то в моем сознании осталось суровое письмо бурятских товарищей строителям, опубликованное в газете...

Все мы — строители, советские, партийные работники, люди любых профессий — должны относиться к природе, используя точное выражение тургеневского Базарова, приведенное в «ИК» академиком И. Герасимовым,— как к мастерской, но — и как к храму! Именно такого отношения требуют от нас партийные и государственные решения.

А ведь, чего греха таить, распространено

суждение, что, дескать, за прогресс надо чем-то платить, вот и платит за него, как правило, окружающая среда, и мы смотрим на это спокойно, а порой бесстрастно, забывая, что вот сейчас, сию минуту, с еще одним срубленным деревом, стало на Земле меньше воды и воздуха. Мы поддаемся иллюзии неизбежности.

Да, иллюзии, я обеими руками подписываюсь под словами академика А. Виноградова, опубликованными тоже в «ИК»: «...Расплачиваемся мы часто вовсе не за «прогресс» или за его «оборотную сторону», а за к о н с е р в а т и з м мышления и нищету воображения». Абсолютно прав академик, когда напоминает, что сегодня производство и строительство в наших силах вести так, что оно станет и высокопроизводительным, и безвредным для внешней среды, и что это зависит не только от технологии, но и от всей с о ц и а л ь н о й организации. «На то и есть плановая система! — пишет А. Виноградов.— И преимущества ее надо понимать не в том смысле, что она сама «вытянет», а в том, что людям, обладающим государственным и профессиональным мышлением, она может дать огромные возможности для реализации идей, несущих в себе общечеловеческую пользу». Прекрасные слова!

Именно из этих основных положений, я думаю, исходили ЦК партии и правительство СССР, когда в Постановлении «Об усилении охраны природы и улучшении использования природных ресурсов» предусмотрели, что, начиная с 1974 года, планы по рациональному использованию природных ресурсов и охране природы станут с о с т а в н о й частью планов развития народного хозяйства. Это — пример партийного, научного подхода к решению гигантской экономической, социальной, нравственной проблемы эпохи. И мы, практики, обязаны во всей своей деятельности следовать букве и духу Постановления.

Нам, людям социалистического мира, чужд страх перед будущим. Мы знаем, что социалистическая организация народного хозяйства — надежная основа для осуществления глобальных мер по сохранению биогеосферы. Но — основа. Дело, повторяю, за нами. Когда я говорю — дело за нами, я имею в виду и деятелей искусства, прежде всего кино, его мощной силы воздействие на людские умы и сердца. Думаю, что перед всей нашей системой общественного воспитания, в частности и особенности — перед кинематографом, и научно-популярным, и документальным, и художественным, стоит сложная, но благородная и крайне необходимая задача: пробудить хозяйское чувство ответственности, мудрой заботы о природе.

Когда я говорю х о з я й с к о е,— то имею в виду понятие диаметрально противоположное той «философии» человека — «властелина природы», якобы имеющего право делать с нею все, что вздумается,— философии, к сожалению, весьма распространенной и, кстати, в былые годы преподносившейся и с киноэкрана. С природой надо не «бороться», а использовать то, что она предоставляет человечеству, разумно, во всеоружии знаний о ее законах! И кинематограф обязан воспитывать такую культуру мышления и такую культуру деятельности.

Что же, на мой взгляд, в этом плане есть на счету нашего кино?

На память приходят фильмы экспериментальные, смелые по постановке вопроса, по сценарному и режиссерскому решению — «Язык животных», «Семь шагов за горизонт», «Тропой бескорыстной любви», «Синие атакуют планету», «Тревожная хроника», прекрасный, добрый, безошибочно воздействующий на душу и ум зрителя фильм С. Образцова «Кому он нужен, этот Васька?», потом — работы наших сибирских кинематографистов: «Начинается с тайги» К. Асонну, «Байкал. Зима» Н. Коваля. И, конечно же, большое публицистическое полотно С. Герасимова «У озера» и картина А. Салтыкова «Сибирячка», быть может, не во всем совершенная, но близкая мне по острой и верной принципиальной постановке проблемы: экономика и природа; близкая образом главной героини — партийного работника, мыслящего, смотрящего далеко вперед. Правда, не все в этих фильмах так уж прямо относится к проблеме экологии. Из научно-популярных ближе всего к ней упомянутые сибирские картины. «Начинается с тайги» прямо касается того, как умно может сегодня человек эксплуатировать природу. В этой ленте рассказывается о лаборатории Сибирского отделения АН СССР, которая занимается рекультивацией земель, погубленных шахтами, отвалами, отработанными шлаками. Оживить эту землю, вернуть ей плодородие и цветение, вернуть людям кислород, рожденный молодыми лесами, выросли которые на бросовой земле, на месте «промышленной пустыни»,— вот задача, которую решают новосибирские ученые. В другом фильме речь идет о специализированном лесохозяйстве «Байкал», соединившем в себе промысловые задачи с задачами сохранения природы и зверя лесного. Охотники, которые подкармливают в тяжелую зиму зверей!

Новый, интересный, перспективный метод хозяйничания, разумное соединение человека со средой, которая его породила, которая продолжает повседневно и повсечасно влиять на него. Ведь, скажем, рекультивированная земля — это не только забота о плодородии,

но и о красоте: вовсе не безразлично — скользит ли глаз человека повседневно по рыжим, безжизненным отвалам, или он отдыхает на нежной и чистой зелени молодого леска.

Но все-таки и рассказ о лаборатории рекультивации и новелла о хозяйстве «Байкал» — лишь фрагменты в и без того коротких картинах. А подробный, эмоциональный рассказ о новых методах владения миром природы, дружбы с ним, а не вражды, имел бы серьезное и очень важное влияние на молодого — особенно на молодого! — человека-кинозрителя, ибо не много ли мы шумим в киновыпусках о «покорении» тайги? Когда приходил в лес мужичок с топором да с пилой поперечной — ему приходилось повоевать, когда же приходит добрый молодец с бензопилой «дружба», а трелевочные тракторы прокладывают себе дорогу по мелколесью, как по равнине,— трудно представить, чтобы тайга могла против этого сражаться. Мне думается, что не надо путать пафос созидательного труда с пафосом уничтожения.

...Я начала с материи, особенно мне сейчас близкой — со строительства БАМа. Стройку магистрали, к которой приковано внимание всей нашей страны, называют по праву стройкой века. И это — именно так! Гигантская строительная «площадка», протянувшаяся на тысячи километров «глухой, нехоженой тайгой», величайшие масштабы работ, коренное изменение судеб огромных территорий, которое принесет сюда Байкало-Амурская магистраль, открыв доступ к бесценным кладовым сибирской земли, десятки тысяч людей, преимущественно молодых, для которых БАМ — не только место работы, но — школа жизни, школа мужания, школа, пестующая новую, коммунистическую личность.

Я думаю, что БАМ должна стать стройкой века и по высочайшему научному уровню в подходе к экологическим проблемам, к сочетанию интересов хозяйственных и — природных. БАМ вторгается в таежную целину, в нетронутые или почти не тронутые человеком обширные регионы. И только от нас, советских людей, зависит, чтобы это «вторжение» было благотворным для уникальной сибирской природы, для тайги, рек, озер, фауны. То есть — и для нас, людей, для страны, для наших детей и внуков. Ведь человечество неотделимо от биогеосферы, оно — ее неотрывная часть.

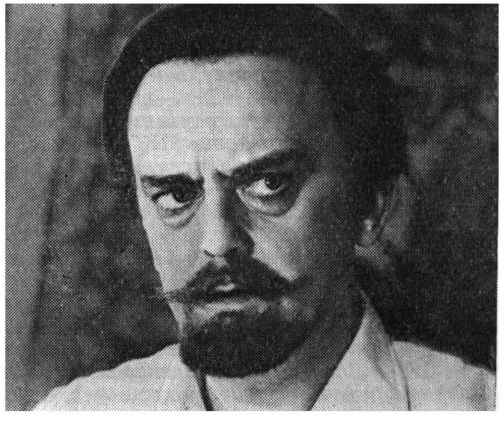
В строительстве БАМа, как в любом огромного размаха технологическом предприятии, все сплетено в единый узел проблем, где одно зависит от другого.

Сегодня кинематограф лишь только начинает осваивать «целину» бамовской темы. Убеждена: рассказывая о трудовых свершениях многотысячного коллектива БАМа, исследуя экономические и технические проблемы

1972—1975. **«Я — Шаповалов Т. П.».** «Мосфильм»

Сценарий Ю. Дунского и В. Фрида. Постановка Е. Карелова.

1972—1975. **«Последний подвиг Камо».** «Арменфильм»



Сценарий Г. Капралова, С. Туманова. Постановка С. Кеворкова, Г. Мелик-Авакяна.

1972—1975. «Лютый». «Казахфильм».

Сценарий А. Михалкова-Кончаловского, Э. Тропинина. Постановка Т. Океева.

1972—1975. «Старые стены». «Ленфильм»

Сценарий А. Гребнева. Постановка В. Трегубовича.

строительства, кинематографисты должны — обязательно! — глубоко видеть и экологический аспект дела.

Экрану по плечу помочь великой всенародной стройке БАМ стать примером того, как в социалистическом обществе можно гармонически сочетать интересы хозяйства — и сохранения природной среды. Я имею в виду не только научно-популярные и документальные ленты. Я словно уже вижу крупный, талантливый художественный фильм, сделанный кем-нибудь из видных наших режиссеров и поднимающий на богатейшем жизненном материале «стройки века» глобальную проблему: человек — НТР — природа... Помоему, создание такой картины будет вполне в духе Постановления ЦК партии о кино, принятого три года назад...

Усть-Кут

Мы живем в обществе развитого социализма, параметры которого определяются небывалой ранее масштабностью и сложностью экономических задач, остротой и новизной конфликтов, которые принесла с собой научно-техническая революция. Естественно, что в этих условиях меняется и человек, меняется его взгляд на дело, приобретают новую окраску отношения внутри коллектива. В какой мере, на ваш взгляд, кинематограф последних лет угадывает новые тенденции в развитии нашего общества? Реальны ли подмеченные им конфликты, о главном ли говорят герои с экрана?

Ю. Литовский,
главный инженер изыскательской экспедиции института «Стальгипротранс» на восточном участке Байкало-Амурской магистрали

Такая уж работа у изыскателя на БАМе, что ему, вдали от широких экранов, нелегко составить себе представление о новых тенденциях в нашем кино. Не все, даже самые интересные фильмы удается посмотреть. Поэтому позволю себе лишь несколько замечаний, основанных на собственных наблюдениях вкупе с впечатлениями от лент, которые мне запомнились. Начну с ситуации, имевшей место в нашей экспедиции. Не так давно в одну из таежных изыскательских партий был назначен новый начальник, молодой парень, недавно окончивший институт. Естественно, в экспедиции волновались: как-то сложатся у него отношения с людьми, как-то пойдет работа. На трассе был очень напряженный период, срочно требовались документы, подробные карты для составления проекта. В этих условиях изыскательским партиям на местах приходилось работать

быстро и четко. И вот в партии, куда был назначен новый руководитель, начались неприятности. Несмотря на постоянные запросы, изыскатели тянули с документацией. Работа не очень клеилась. В расчеты то и дело попадали досадные ошибки. Пришлось вызвать начальника партии для объяснений. Надолго запомню тот разговор, потому что для меня он стал в какой-то мере уроком глубоко личного, честного отношения к делу. Молодой инженер прекрасно понимал, что рабочую документацию, которой так ждал институт, надо было выдать как можно скорее. Но, несмотря на это, он по три, по четыре раза проходил тот злосчастный отрезок трассы, руководствуясь единственным соображением — избежать ошибки, пусть даже самой маленькой, потому что он понимал и другое: крошечный просчет на трассе потянет за собой целый клубок неурядиц при проектировании дороги, крошечная ошибка заставит платить за себя длинным рублем, не своим, государственным. Я запомнил его слова, сказанные в оправдание медлительности изыскателей: «Не на год и не на 10 лет БАМ строим, а навсегда, навечно». Почему всплыл в памяти этот случай? Потому что перед тем, как отвечать на вопрос, я подумал о «Самом жарком месяце» Ю. Карасика. Не странная ли параллель? Какое имеет отношение работа изыскателей к труду металлурга? Что может роднить их проблематику? Очень многое — при одном условии. Условие это — смело обнаженный нерв конфликта. Лагутин из «Самого жаркого месяца» по-гражданski честен. Ему не безразлично, к а к о й ц е н о й его завод, его область и — надо полагать — его страна выполнят план. Его личный интерес состоит в том, чтобы дело, которым он занимается, исполнялось в соответствии с нормами высокой морали и нравственности общества развитого социализма. И он имеет право предъявить свои претензии к директору предприятия не только потому, что сам честен, но и потому, что лично заинтересован в честности остальных. Вот так кристаллизуется современный трудовой коллектив. Такая глубокая личная заинтересованность, не показная, а органичная потребность мыслить масштабами государства кажется мне сегодня характерной чертой многих из тех, кто приехал строить БАМ. Я лично встречал людей, которые прибыли на трассу для того, чтобы реализовать на практике свои замыслы самой высокой гражданской пробы. Это прекрасно. Но это значит, что общество должно предоставить этим людям возможность для осуществления своих замыслов. Казалось бы, масштаб стройки тому гарантия. Отчасти это так. Но вот беда, не всегда мы готовы на деле, а не на словах стать союзниками Лагутиных. А между тем, если Лагутины есть, значит союзничества с ними требует сама жизнь. В этом смысле конфликт, обнаженный Карасиком и Бокаревым, не просто реален, он — «направление главного удара».

Трасса БАМ, Восточный участок

«*...Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество». Каковы, с вашей точки зрения, успехи нашего кино в решении этой задачи, выдвинутой в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»? Насколько полно и верно отражает в последние годы киноэкран духовный облик советского молодого человека?*

Н. Минин,
студент Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина, депутат Верховного Совета РСФСР

Мне кажется, трудно человеку почувствовать себя зрелым, серьезным, твердо стоящим на земле, если он не испытал в молодые годы каких-то основательных, надолго запомнившихся и многому научивших испытаний. Я говорю «кажется» лишь потому, что мой собственный жизненный опыт еще очень невелик, хотя я и успел девять лет проработать токарем и радиомонтажником, отслужить действительную на флоте трюмным машинистом, а потом — на мирных торговых кораблях, и только после этого поступил в институт.

Кто-то сказал или написал (не помню, к сожалению, кто и где), что когда армию упразднят — а ведь такое время рано или поздно обязательно наступит,— то для юношества надо будет непременно придумать нечто иное для физической и духовной закалки. Это необходимо прежде всего потому, что таким способом человека проще всего научить отвечать не только за себя, но и за своих товарищей, а главное — за общее дело. Мне в годы флотской службы пришлось нести охрану морских границ нашей страны, и это колоссальное доверие, понимание, что именно ты стоишь на страже рубежей Родины, произвело решительный переворот в моем сознании. Я быстро усвоил, что такое «н а д о», у меня не осталось сомнений по поводу того, что слабость недостойна мужчины, что иногда приходится сделать и то, что, казалось бы, не по силам.

Апеллируя к собственной биографии, я, конечно же, не собираюсь уклониться от заданного вопроса, перевести разговор на другую тему. Напротив, полагаю, что на этом экзамене мне достался билет, которому рад был бы любой мой сверстник. Все мы любим кино, смотрим много фильмов, с пристрастием обсуждаем картины, стоящие разговора, досадуем, когда уже назавтра забываем не только название ленты, но и ее содержание.

Наш кинематограф выпустил и выпускает немало заметных картин, связанных с молодежной тематикой, и все-таки, мне кажется, вне поля зрения сценаристов и режиссеров все еще остаются многие существенные проблемы и сложные процессы становления молодого человека. В Постановлении ЦК КПСС говорится о необходимости воспитывать у новых поколений способность к созидательному труду, а значит, так я понимаю, умение мыслить, мужество, нравственную силу, волю к победе. И такие ленты есть в нашем киноарсенале. Напомню, скажем, фильм «Человек на своем месте». Его герой, молодой председатель колхоза, не просто вызывает симпатию, но наводит на размышления о новых чертах современного поколения. И все же нередки еще на экране типы бесхарактерные, вялые, ленивые, которых неинтересно наблюдать, с ними не о чем спорить, у них нечему учиться.

Бывает и так, что и положительные персонажи фильмов о молодежи вызывают у своих ровесников в зрительном зале недоверие — дистиллированной «правильностью», ходульностью, схематической прямолинейностью.

На мой взгляд, самое заметное произведение о молодежи из снятых в недавнее время,— это «Романс о влюбленных» Евгения Григорьева и Андрея Михалкова-Кончаловского. Картина вызвала много споров, но в одном соглашались даже представители полярных точек зрения — явление это в кино незаурядное.

Если вдуматься, то понимаешь, что эта лента чужда поискам заземленного правдоподобия. И все-таки, все-таки в «Романсе о влюбленных» много подлинной п р а в д ы! Мы видим крепкую любовь, способную и возвысить и сломить человека, настоящую дружбу, могущую выдержать любые испытания, мы видим горе и счастье, мы видим, наконец, необыкновенных людей. Таких, каких мы едва ли не каждый день встречаем в жизни...

Мне близок этот фильм и еще одним своим мотивом. Юные зрители, не успевшие еще надеть гимнастерку или форменку, узнают, насколько интересна сегодняшняя армия и насколько она непохожа на иные «веселенькие картинки» про дежурство по кухне и «нечаянные» самовольные отлучки. Армия — это труд, и риск, и верность, и ежечасная готовность отдать свою жизнь за Отечество. Я бы сказал, что этот кинороманс стал песней далеко не только о любви, но и о многом другом очень важном, составляющем нашу жизнь.

Выход на экраны этой ленты дает, мне думается, основания надеяться, что станут выходить все новые и новые произведения киноискусства, всерьез исследующие человека растущего и развивающегося, иногда поступающего неразумно, а порой становящегося героем нашего времени. Жаль, например, что нет пока ни одного заслуживающего разговора фильма о студенческих стройотрядах. А ведь член ССО не профессия (глупо, наверное, снимать про рыбаков только как про рыбаков или про шахтеров как про «представителей специальности»). ССО — это жизненная школа, особенное, уникальное явление нашей действительности, непохожий ни на что мир.

Мне, зрителю, страстно хочется, чтобы киноработники внимательнее вглядывались в окружающее их бытие, быстрее и точнее реагировали на зарождение новых процессов в нашем обществе, перестали бы отображать проблемы давно отмершие, а смелее брали на вооружение новое.

Сомнений нет: за годы, прошедшие после опубликования Постановления ЦК партии о кино, в искусстве экрана произошел видимый простым зрительским глазом обнадеживающий сдвиг. И, как говорится, лиха беда начало!

В нашей стране за годы Советской власти возникла новая историческая общность — советский народ. Как осмысливает этот процесс, дальнейшее сближение наций и народностей в СССР, национальную политику партии в наше время кинематограф?

С. Тутученко,
Герой Советского Союза

Оживи ныне представления древних греков, новая муза кино несомненно стала бы рядом с музой истории. Советское киноискусство тесно связано с историей страны и народа. Именно с экрана часто приходит к нам образ замечательных свершений в борьбе за счастье народа. Часто оно заставляет нас пристальнее вглядываться в жизнь, подмечать в ней черты нового, которое от этого становится понятным, близким и еще более значительным.

Вот взять такое определение: новая историческая общность — советский народ. Во вре-

мя войны в нашем соединении, как шутя говорили, собралась «вся географическая карта».

Мне, бывшему партизану, прошедшему войну в соединении С. А. Ковпака, особенно приятно сознавать, что взаимоотношения дружбы, сотрудничества и взаимопомощи, так ярко проявившиеся во время войны,— и сегодня движущая сила развития нашей страны.

Вырос я в Сибири. В далеком таежном селе. Но украинские песни и образ солнечной украинской земли знакомы мне с детства. В начале века мой отец с переселенцами отправился в далекие края в поисках лучшей доли. И здесь он и его односельчане бережно хранили и передавали своим детям воспоминания о родной Украине, жили и работали бок о бок с русскими соседями, а пришла революционная пора — с оружием в руках вместе били белых.

Особенно близко столкнулся я со своими земляками в годы войны. Бои и походы, дневки в украинских селах, партизанские будни сроднили нас с жителями, делившими с бойцами не только кусок хлеба, но и повседневную опасность боев.

Не так давно я видел фильм известного украинского режиссера Т. Левчука «Набат», первую картину киноэпопеи «Дума о Ковпаке». Естественно, картину я смотрел, как говорится, «на одном дыхании» — ведь это фильм о моих товарищах, о незабываемых днях нашей совместной борьбы.

...Вот и вновь встали они перед моими глазами — боевые побратимы, дерзкие в бою, верные в дружбе. И, мысленно собирая их на дорогой каждому партизану поляне в Спадщанском лесу, я думаю: ничто нас не может разделить. Мы давно стали единым — советским народом.

Или возьмем другой фильм — «В бой идут одни «старики» Леонида Быкова. Замечательные ребята истребительной эскадрильи комэска-2 Титаренко — русские, украинцы, казахи — воспринимаются как одна семья. Смелые, самоотверженные, считающие участие в бою за Родину не только долгом, но — честью, они воплощают лучшие представления о том, каким должен быть советский человек.

Да, мы все, граждане Союза Советов, слились в общее единое целое — советский народ. Но вопросы национальной политики, как говорил Л. И. Брежнев, и впредь будут оставаться в сфере внимания партии. И всегда мы будем бороться против проявлений шовинизма и национализма. Национализм — опасный наш враг!

Еще в годы войны нам, партизанам, приходилось вести кровавые схватки с украинскими буржуазными националистами.

1972—1975. **«Здесь наш дом».** «Ленфильм»

Постановка В. Соколова.

1972—1975. **«За облаками небо».** Студия им. Горького

Сценарий Ю. Принцева, Ю. Егорова. Постановка Ю. Егорова.

1972—1975. «В бой идут одни «старики». Студия им. Довженко

Сценарий Л. Быкова, Е. Оноприенко, А. Сацкого. Постановка Л. Быкова.

1972—1975. «Дума о Ковпаке», фильм первый — «Набат». Студия им. Довженко

Сценарий И. Болгарина, В. Смирнова. Постановка Т. Левчука.

А сколько было вероломных нападений из-за угла, расправ с советскими патриотами, убийств партизанских разведчиков. Много черных дел на совести бандеровцев. Одно из них — убийство Ярослава Галана. Писатель-коммунист, он всей своей деятельностью утверждал ленинские принципы интернационализма и именно этим был страшен врагам советского строя.

Мне от души хочется поблагодарить писателя Владимира Беляева, режиссера Валерия Исакова, артиста Владислава Дворжецкого за фильм Одесской киностудии «До последней минуты», за убедительность и большую художественную правду, с которой они обрисовали облик замечательного советского украинского писателя-патриота, показали идейную и историческую обреченность его противников. Национализм, фиглярничая на арене мировой истории, пытается прикрыться фразами о родине, о национальной исключительности. Но он боится столкновения с действительностью. Особенная убедительность и сила таких произведений, как «До последней минуты»,— в их достоверности.

Борьба, которую вел герой кинокартины Ярослав Гайдай (Галан),— дело сравнительно недавнего прошлого. Еще живы люди, знавшие писателя, его соратники по трудной борьбе. Но не складывает свое отравленное оружие и противник. И поныне разные зарубежные «голоса» прославляют бандеровское охвостье, прячущееся на заграничных задворках.

Чем-то сродни Галану и Петр Кобозев, герой фильма узбекских кинематографистов «Чрезвычайный комиссар». Хотя картина и повествует о событиях более чем полувековой давности, проблемы ее современны и важны. Комиссара Кобозева привело в Ташкент начала 20-х годов личное поручение Ленина.

Одна из причин сложностей, которые переживал край,— шовинистические ошибки некоторых тогдашних руководителей Туркестана. Большевик-ленинец Кобозев сумел победить тех, кто извращал основные принципы ленинской национальной политики, завоевать доверие масс, повести их за большевиками.

Здесь мне хочется отметить одну деталь. Украинский коммунист Гайдай и русский революционер Кобозев воплощены в фильмах Владиславом Дворжецким и Арменом Джигарханяном. Что же позволило им создать столь убедительные образы? Несомненно, актерское мастерство, присущее этим художникам экрана. Но не менее, мне кажется, важно и другое обстоятельство. Выросшие в годы Советской власти, эти актеры всей ее действительностью были воспитаны в духе интернационализма и чувствуют себя в первую очередь частицей той общности, которая и стала основой нового понятия — советский народ.

Именно верное и бескорыстное служение народу, Родине дало их героям и фильмам, в которых они участвуют, силу исторического примера, который может быть использован в «утверждении наших идейных и моральных ценностей, высоких принципов социалистического интернационализма и советского патриотизма»,— к чему призвал деятелей кино Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев в своем приветствии участникам Кишиневского кинофестиваля.

Киев

Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев писал, что зрители ждут от кинематографистов произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем. Хотелось бы, чтобы вы сопоставили с этим положением живую практику кино.

Г. Ушков,
старший печевой Первоуральского хромпикового завода, Герой Социалистического Труда

Есть у меня свой — хотя, возможно, и спорный,— критерий в оценке фильмов. Я имею в виду нашу, зрительскую реакцию, вернее, степень увлеченности зрителя той или иной картиной.

О кино говорят всюду — дома, на работе, в дороге, в гостях, где только и чего только о кино не услышишь! Но не о всякой картине... О слабой, случайной — о ней у нас, например, в цехе и разговора нет. Спросишь — только рукой в ответ махнут: мол, сказать даже нечего, что время попусту терять.

А с умной, серьезной картиной дело обстоит совсем иначе. Обсуждают, спорят, иной раз и конфликтуют. Послушаешь — кажется, будто речь идет о реальном событии и реальных людях, а не о жизни, вымышленной драматургом и талантливо разыгранной актерами. Когда завязывается такой живой, страстный диалог (а длится он порою неделями), я убежден: удалось нашим кинематографистам задеть людей за живое, зацепить, растревожить их души, удалось создать картину «со знаком качества», как теперь принято говорить.

Нынешний год — год тридцатилетия Победы — особенно дорог для меня, участника Великой Отечественной войны. Я благодарен нашим кинематографистам, которые многими своими фильмами возвращали меня в военные годы, суровые, чистые, к моим друзьям военных лет — цельным, мужественным, сильным людям.

Так смотрел я фильм «В бой идут одни «старики»: узнавая свои былые фронтовые будни (я служил в авиации), узнавая тружеников войны, мечтавших о мире на земле. Каждый из них, каждая судьба волновала меня, казалось, мое прошлое вновь встало передо мной.

Мне дорога и документальная картина Константина Симонова «Шел солдат...» своей искренней любовью к простому бойцу, верному своему долгу перед Родиной, память о котором свята для меня...

Но всем нам хочется видеть на экране и то основное, главное, что сейчас, сегодня составляет суть наших дней, хочется видеть сегодняшнего человека в деле, в его отношении к окружающему миру. Поэтому зрители с интересом смотрят фильмы, где в центре внимания вопрос хозяйственный, производственный, экономический: трудовая закваска у наших людей добрая, а работа — едва ли не основная сторона нашей жизни. Я представляю себе, как рождается подобное произведение: жизнь, как бы требуя отклика от художника, посылает ему свои сигналы, и он активно отзывается на них своим произведением. Не случайно ведь за последнее время появилось немало картин, связанных с перестройкой производства, с новыми нормами во взаимоотношениях коллектива и руководителя, с проблемами НТР. И некоторые из этих фильмов, безусловно, имеют под собой реальную почву, близки нам поднятыми вопросами, вызывают к себе интерес: «Самый жаркий месяц», «Старые стены», «Человек на своем месте».

Но для меня любая хозяйственная проблема, так или иначе, упирается в людей, которые должны ее разрешить, в те характеры и судьбы, в которых остро преломились общие закономерности нашего времени. Проблемы решаются не электронными машинами. Их решают люди, и результат зависит от того, чем они, люди эти, живут и дышат, чего хотят и ждут от себя и других. Здесь я и подхожу к тому, что мне кажется наиглавнейшим в работе современного художника, который своим произведением готовит завтрашний день и готовит к нему других.

Любая экономическая, производственная проблема должна перерастать в моральную, нравственную, тогда произведение искусства впрямую обратится к сердцу и совести людей, сделает их активнее, заставит размышлять о себе, о других, о том, как мы живем...

Фильм должен переворачивать душу. А бывает другой раз, картина — пока ее смотришь — интересная, неглупая, а выйдешь, и забудешь. Потому что сердца не задела. Не заденет сердца — и голова холодной останется. Надо, чтобы в тебе что-то переломилось, пере-

страдало, чтобы радость и горе героев стали будто твоими, собственными. Тогда и задумаешься...

Я человек немолодой. Многое на своем веку видел и испытал. Мое поколение пережило трудные годы, военные и послевоенные, перепавшие на нашу молодость. Мне кажется, трудности эти приучили нас ценить правду и верность в человеческих отношениях, не отворачиваться от тяжелых сторон жизни, а принимать тяжкое на свои плечи — то есть жить ответственно.

Нынешней молодежи многое дается проще и легче, потому что и жизнь наша стала во многом легче, в частности, в материальной сфере. Может быть, это отчасти повлияло на то, что юноши и девушки не всегда, не в полной мере осознают ту степень ответственности за себя и за других, которую с возрастом непременно накладывает на человека жизнь. И мне горько от той бездумности, которую я иногда наблюдаю во взаимоотношениях младшего поколения, в их отношении к работе, к самим себе. Они и трудятся как будто неплохо, и ничего дурного не совершают, а не чувствую я заинтересованности, такой, чтобы это стало смыслом их жизни. Конечно, разные встречаются люди, бездумных, легких — меньше. Но есть они, и можно ли закрывать на это глаза?

Вот почему я с нетерпением ждал выхода на экран картины «Романс о влюбленных», многое обещало уже одно название, ждал я серьезного и прямого разговора о молодежи и для молодежи. Но, по-моему, до конца такой разговор не состоялся.

В этой картине подмечены характерные черты в поведении современной молодежи, но чисто внешние, на мой взгляд: все эти гитары, песенки, мотоциклы, словечки. Заслонили они самое существо вопроса, заняли слишком много места. А мне хотелось, например, больше узнать о героях, хотелось большей глубины в рассказе о том, как и почему сложилась их жизнь так, как она показана в фильме.

Мне понравился Сергей Никитин, я поверил в его подвиг, хотя об этом подвиге рассказано сумбурно, поспешно. А ведь в этом и мог проявиться характер парня, если бы мы более четко осознали, что же совершил Сергей... Меня заинтересовал его друг Альбатрос, но кроме этого странного имени я почти ничего не узнал о нем в картине. Наконец, история любви Сергея и Тани, которой посвящен фильм. Я согласен, что история любви может раскрыть сущность человека, показать, каким может он быть в разных обстоятельствах.

В годы войны для нас священными были строки Константина Симонова «Жди меня», мы, фронтовики, буквально записали их в своих сердцах. Как они были нужны нам в те дни, когда смерть окружала солдата со всех сторон! А позже вышла картина с тем же названием, где о верности в любви рассказывалось, как о верности долгу, своей стране. В картине «Жди меня» беда и разлука еще крепче связали двоих людей, сделали их еще дороже друг для друга. Такой женщине, как героиня этой картины, можно было доверить любое, самое трудное дело, пойти с ней в бой, в общем, шагать в одном строю.

Но смотрю я картину «Романс о влюбленных» и вижу, с какой легкостью прощается девушка со своим любимым, как только пришло известие о его гибели. Я знаю, что в жизни всякое бывает, и молодое сердце тянется к жизни, какую бы утрату оно ни понесло. Но в картине все это показано походя, и замуж за другого Татьяна выходит, как бы сменив старое платье на новое. Мне кажется, если бы сценарист серьезно задумался над этой проблемой, нашел бы не нарочитые, а правдоподобные обстоятельства в жизни героини, проблема взаимоотношений молодых людей выглядела бы совершенно иначе. Мне не хватало в этом фильме того, что составляет смысл жизни современного человека, не хватало ведущего принципа, которым герои руководствуются в своих поступках, а это и могло бы дать пищу для размышлений, для самооценки собственных мыслей и дел.

...Почти двадцать лет назад на экран вышла картина «Весна на Заречной улице», тоже как будто лирическая история. Но Саша Савченко, герой картины, показанный честно, без прикрас, был настоящим рабочим парнем, которого трудно было представить без его завода, цеха, товарищей. В этом фильме была атмосфера трудового творчества, особая, трудная, но и радостная. Почему я заговорил об этой картине? Сегодня дети Саши Савченко строят БАМ и КамАЗ, встают к станку, варят сталь, добывают уголь, приходят в вузовские аудитории. Но, продолжая путь своих отцов и дедов, они во многом и непохожи на них, у них свои проблемы, свои трудности. Я жду, чтобы кинематограф осознал эти заботы, «помог осознать смысл эпохи, в которую мы живем», как сказал об этом Леонид Ильич Брежнев.

Спектр жизни очень широк, и художник может раскрыть своего героя в плане социальном, психологическом, политическом, в сфере личной жизни. Может помочь человеку ответить на вопрос, «кто я», которым все мы задаемся, взволнованные книгой ли, спектаклем, фильмом.

На этом пути уже есть определенные победы. Мне кажется, к этому стремились авторы

картины «Самый жаркий месяц», в котором идет речь о государственных масштабах в мышлении современного человека. Честность в своем деле составляет суть его характера. Он может ошибаться, срываться, но во всех его поступках я чувствую глубокую заинтересованность героя картины в том, что происходит вокруг него. Он протестует против существующих порядков, вступает в конфликт, но он борется, отстаивая интересы завода, общества. Это очень верная позиция в раскрытии характера нынешнего рабочего, занятого главным делом своей жизни. «Я отвечаю за все», — мог бы сказать о себе герой картины Лагутин, и тем он мне близок, нужен, тем он для меня современен. Не внешними приметами, а существом характера.

По-моему, «Самый жаркий месяц» — хорошая попытка рассказа о современной жизни. Не все удалось, может быть. Но есть главное — понимание того, чего ждет от кинематографа зритель, есть способность пробудить в людях острые, серьезные размышления о времени и о себе, о своем месте в жизни.

Я знаю, что у каждой картины своя судьба. Люди, которые снимают фильм, не должны забывать, что своей работой они не только рассказывают биографию страны, поколения, но и формируют эту биографию — что и должно стать ориентиром в их трудном деле...

Первоуральск

Партия призывает кинематографистов раскрывать на экране богатый внутренний мир советского человека, утверждать идейные, духовные, нравственные ценности нашего общества. Поделитесь своими соображениями о наиболее примечательных в этом плане произведениях последнего времени.

С. Шаталин,
член-корреспондент Академии наук СССР, заместитель директора Центрального экономико-математического института АН СССР

В последнее время я часто возвращаюсь мыслью к картине «Калина красная». Как и очень многие зрители (полагаю, что их подавляющее большинство), я увидел в этом фильме — последней режиссерской работе Василия Шукшина — не драму из жизни уголовников, а нечто гораздо более глубокое и значительное. Основную идею этого киноповествования я бы сформулировал (не претендуя, впрочем, на исчерпывающую полноту и окончательность своей формулировки), скажем, так: з а в с е н а д о п л а т и т ь.

В том убеждают меня ход событий картины, и логика построения образа Егора Прокудина, и в особенности — трагический финал его судьбы. Я не говорю: фильма — потому, что заключительная сцена на берегу реки, свершившийся акт благородного отмщения

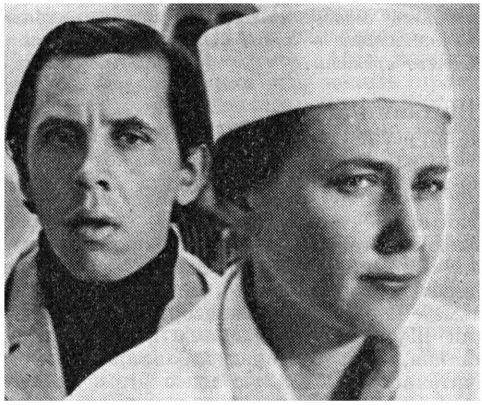
1972—1975. **«Мой добрый человек».** «Узбекфильм»

Сценарий О. Агишева при участии Р. Батырова. Постановки Р. Батырова

1972—1975. **«Саженцы».** «Грузия-фильм»

Сценарий С. Жгенти. Постановка Р. Чхеидзе.

1972—1975. «Каждый день доктора Калинниковой». «Мосфильм».



Сценарий А. Лапшина. Постановка В. Титова.

1972—1975. «До последней минуты». Одесская студия.

Сценарий В. Беляева. Постановка В. Исакова.

придает «Калине красной» оптимистическое звучание.

Но отчаянная попытка героя вернуться к родной земле, от которой он оторвался много лет назад, к труду землепашца, к истинным радостям не могла, мне кажется, закончиться иначе как трагически. И дело не только в том, что я естественно поддался глубокому обаянию таланта автора. Не однажды я пробовал представить себе иное развитие сюжета, создать новую, но не менее достоверную модель его и каждый раз не находил другого решения этой ситуации.

Вообразите и вы благополучного, всеми уважаемого, успокоившегося, забывшего о прошлом Прокудина (а он ведь именно к этому стремился), и вы почувствуете, как испаряется, улетучивается правда. Потери не компенсируются, вернуть ушедшее и прожить заново невозможно — утверждает Шукшин. Мне чрезвычайно близка эта мысль, и я глубоко признателен художнику за творческую смелость, даже дерзость, с какой он высказал свои взгляды в этой ленте. Воистину, жизнь дается нам один раз, и прожить ее надо так... Кстати, судьба самого Василия Макаровича — прямое тому подтверждение. Он считал и часто говорил в газетных и журнальных интервью, что только приближается к своему Главному Делу. Трудно судить, чем могла бы стать его картина о Степане Разине, наверное, она явилась бы крупным событием в нашем искусстве. Но и то, что успел создать Шукшин в отпущенные ему годы, будет волновать еще не одно поколение читателей и зрителей. То, как самоотверженно, самозабвенно он трудился, то, как много он сумел написать, снять, сыграть всего лишь за два десятилетия, может служить примером жизни не только в искусстве.

Но вернемся к его последнему фильму. Мне представляется очень тонким и верным название, которое он дал ему. Калина красная — осенняя, поздняя ягода, ослепительно пламенеющая на снегу, тронутая уже морозом, чуть горчащая... Такой же горьковатый привкус оставляет и главная тема картины. Тяжело, просто невыносимо смиряться с невозвратностью, с неискупаемостью грехов и ошибок. Тяжело, но нужно, чтобы не повторять их впредь.

В этом смысле фильм Шукшина обладает огромным воспитательным потенциалом. Вообще научить человека чему бы то ни было довольно трудно. Люди обыкновенно предпочитают сами падать, ушибаться и подниматься вновь, нежели прислушиваться к советам, особенно голословным, не подкрепленным знаниями и примерами из жизни. Но «Калина красная», в силу редкой своей конкретности и правдивости, отсутствия и малейшего признака дидактичности и претенциозности, спо-

собна убедить во многом самого недоверчивого человека.

Аналогичный мотив, но, конечно, прозвучавший совершенно по-другому, встретился мне еще в одной недавней ленте. Я имею в виду фильм «Дочки-матери», снятый Сергеем Герасимовым по сценарию Александра Володина. Точнее, одного из главных действующих лиц — Вадима Антоновича Васильева, прекрасно сыгранного Иннокентием Смоктуновским. Человек этот, казалось бы, совсем не похож на Прокудина, ну, просто ничего общего. Отец большого и шумного московского семейства, ученый, натура весьма интеллигентная, мягкая, я бы даже сказал, безвольная... И он сам, и близкие его, и друг его юности Воробьев понимают, что именно недостаток внутренней силы помешал Вадиму Антоновичу реализовать блестящие, заложенные в нем научные способности.

Этот друг (его играет сам постановщик) произносит фразу, запомнившуюся мне своей афористической емкостью: «Нельзя делать профессию из несостоявшейся жизни». Однако, остро переживая свои неудачи, Васильев, как он же и признается, ограничивается «самоедством». Егор Прокудин — другой, он — человек действия и потому пытается построить свою судьбу по-новому. Но и если свести в одном человеке некоторые качества обоих этих киноперсонажей — темперамент, остроту восприятия, «моторность» Егора и эгоизм, обидчивость, мнительность Вадима Антоновича, — то перед нами предстанет олицетворенное, опасное социальное зло. Время от времени мне встречаются в научной среде такие вот типы, потратившие годы впустую, так сказать, опоздавшие на свой поезд и теперь уже — сознательно или бессознательно — мешающие общему делу. Сегодняшняя наука, как всякий бурно протекающий процесс, не терпит топтания на месте, не прощает непоследовательности и лени. Стоит даже одаренному ученому несколько лет проработать спустя рукава, надеясь, что потом можно будет наверстать потерянное, как он немедленно окажется за бортом.

Вот тут-то и начинается сплошь и рядом моральное обесценивание знаний, обнаруживается, что от слабости до непорядочности — один шаг, выявляются попытки удержаться на поверхности, цепляясь за нажитый когда-то авторитет, а не за исследовательскую деятельность. Чаще всего самыми непроходимыми ретроградами в этой области становятся те, кто по тем или иным причинам давно уже устранились от науки. Мало того, что такие Васильевы сами не способствуют прогрессу, мало того, что они порой препятствуют движению вперед остальных, они еще и создают атмосферу плохо скрытого безделья, буквально разлагают молодых, только начинающих жизнь в науке людей.

Киноискусство — одно из сильнейших в наши дни средств для поддержания и развития в обществе духовного, нравственного, истинно человеческого. Широко известно, что никакой другой вид художественного творчества не способен оказывать такого влияния на умы аудитории (я сужу, например, и по собственным ощущениям). Уже по одной этой причине кинематограф обязан иметь более бойцовский характер, действовать более активно, наступательно, нежели теперь. Разумеется, я говорю далеко не обо всех фильмах, появляющихся на нашем экране. Картины, запоминающиеся нам надолго потому, что они так хороши или так плохи,— не в счет. Подобно людям такого рода они остаются в меньшинстве. А вот к лентам средним и, я бы сказал, серым претензии предъявлять можно и должно.

Речь идет не о соображениях сугубо профессиональных — я не вправе высказывать таковые, да, по-моему, работы эти ниже определенного уровня и не опускаются. Говорить надо прежде всего о позициях их авторов, о том, какое содержание они вкладывают в свои труды, что хотели бы высказать людям. Худо, очень худо, что подобные киноработники во многих фильмах старательно избегают мало-мальски острых углов, актуальных тем, назревших вопросов, чем и обрекают себя на спокойную жизнь, а зрителей — на скуку, на бледные впечатления и на смутные воспоминания.

Между тем действительность наша и ее перспективы весьма нуждаются в художественном освоении. Возьмем, например, такую проблему, как человек и вещи. В самом недалеком будущем наши взаимоотношения с миром окружающих нас предметов, которые, казалось бы, должны были бы служить нам, а на деле сплошь и рядом подчиняют нас себе, требуют от нас поступков, нам самим иногда неприятных, изменяют даже наши взгляды,— вот эти взаимосвязи станут еще более напряженными, чем сейчас.

Дисгармония духовного и вещного в нашем бытии может принять опасные масштабы, если вовремя не задуматься об этом, не найти меры борьбы с этим явлением. Я, конечно же, не только не против улучшения условий жизни для нашего народа, наоборот, я — категорически за. Но росту материальной культуры должен обязательно сопутствовать рост культуры духовной и интеллектуальной. В судьбе общества так же неверно оставлять что-либо «на потом», как и в судьбе каждого человека. Потери в этом случае так же не-

восполнимы, как и в биографиях Егора Прокудина и Вадима Антоновича Васильева. Надо что-то делать уже сейчас, предпринимать решительные шаги немедленно.

Здесь найдется работа и нам, ученым — социологам, психологам, экономистам. Но, пожалуй, не менее важная роль в охране духовного здоровья людей должна принадлежать искусству, и в первую очередь (простите мне мое пристрастие) — кинематографу. Фильмы обязаны будить мысль зрителя, развивать в нем критическое, принципиальное отношение к самому себе и к окружающим, чрезвычайно тонко воспитывать его. Тут годятся доказательства «от противного». А можно найти и аргументы позитивного характера, проще говоря, вывести на экран подлинных героев будней, людей, которым хотелось бы, но непросто было бы подражать. И вовсе не обязательно, чтобы они спали на гвоздях, как Рахметов — это (пусть мои слова не покажутся парадоксом) проще, чем жить в хорошо меблированной квартире, ходить к девяти утра на работу, а вечерами — в кино, и притом оставаться человеком сложным, интересным, не позволяющим прозе жизни теснить наш духовный мир.

Партия требует от кинематографистов показывать и исследовать основные свойства и тенденции советского образа жизни. Ваша точка зрения на то, как выполняет эту миссию наш кинематограф в последние годы?

В. Ясиновский,
токарь, ветеран войны, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета РСФСР

Если измерять время существования Страны Советов годами человеческой жизни, то получится, что наше государство достигло довольно солидного возраста. А между тем, в масштабе истории, Советская страна очень молода. Молод, следовательно, и тот образ жизни, который называется советским.

Я почти ровесник своей страны. Она лишь немногим старше меня. Свершения и достижения народа, его жизнь — и военная и мирная — прошли перед моими глазами. Часто я становился непосредственным участником многих событий, так что знаю, как формировался этот наш метод бытия не понаслышке. Основа основ его короче всего выражена в формуле «от каждого по способностям — каждому по труду». Наверное, поэтому тема труда, человека в труде — магистральная тема любого рода советского искусства, в том числе и кинематографа.

Человек на экране в первую очередь интересен нам своим делом. Действительно, трудно представить себе положительного героя советской киноленты, который бы, к примеру, нигде не работал. И для профессора, и для рабочего, и для хлебороба, и для поэта основным мерилом жизни являются ценности — материальные или духовные,— что он создает для своих сограждан, что им оставляет. Мне, токарю, заводскому рабочему, ближе всего в кинематографе тема труда людей, продукцию которых можно, так сказать, потрогать руками.

Думаю, что за последние годы наше кино заметно продвинулось вперед в решении «производственной темы». В фильмах о людях труда все чаще стали появляться интересные, живые характеры. Связи экрана с жизнью, с проблемами, глубоко волнующими рабочего человека — нашего современника, становятся прочнее и разнообразнее. Достаточно перечислить хотя бы такие картины, как «Самый жаркий месяц», «Старые стены», «Ксения, любимая жена Федора», «День приема по личным вопросам», «Премия». Но даже эти, лучшие, на мой взгляд, работы далеко не свободны от недостатков и просчетов, общих для нашего «производственного» экрана.

Смотрю я, допустим, фильм на эту тему, и непроизвольно сравниваю себя и своих товарищей с киногероями. Внешне вроде бы все правильно. Вот довольно точная фотография трудового процесса, а вот герой дома, в кругу семьи или на свидании, вот отдыхает, развлекается. Однако из этой мозаики кинокадров почему-то не складывается реальная, достоверная картина. Мы видим человека вообще — то привычно типичного парня-ударника, то весельчака-прогульщика, то старательного новичка. Но никак не личность. Есть ряд удачно запечатленных фактов жизни, а самой-то жизни нет. Не верю я этим привычно типичным.

Тут же хочу сразу сказать еще вроде бы о мелочи. Смотрел я несколько лет назад очень хороший фильм. Главный герой — шофер. Любопытный такой парень. Едет он, подсаживает женщину по пути, и, лихо ведя грузовик, беседует с пассажиркой на всякие интересные темы. Вдруг мой сосед в кресле рядом как ахнет, как вскочит! А на экране — ничего такого. «Ты что?» — спрашиваю сердито. «Не понимаю, как они в кювете не оказались»,— волнуется сосед, как выяснилось, тоже шофер. И начал мне быстро-быстро шептать про крутой поворот, скорости, и про то, что у водителя «баранка» совсем не шелохну-

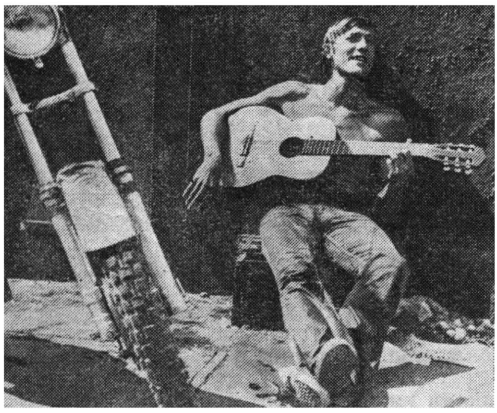
лась, и другие шоферские тонкости. На нас зашикали. Сосед встал, чертыхнулся и ушел. У меня тоже так бывает, когда кинотокарь— передовик явно деталь запарывает, а авторы считают, что он в этот момент рекорд ставит. Еще не обидно, если весь фильм так себе, а если подобные кадры в неплохой ленте? В титрах картин на военную тему мы читаем: «консультант — генерал такой-то». Может, и для производственных фильмов неплохо бы приглашать опытных квалифицированных рабочих-консультантов? Чтобы не вскакивали и не убегали из зала возмущенные профессионалы. Впрочем, может, это и мелочи...

Но вот уж что мелочью не считаю, ни в коем случае, так это однообразие «рабочих» сюжетов и схематичность характеров героев. Пример: на завод (фабрику, стройку и т. д.) приходит молодой новый главный инженер (директор, прораб и т. д.). Все его действия (конечно же, прогрессивные) неодобрительно встречает старый руководитель (опытный, но без образования, хороший, уважаемый человек, но рутинер; или же ярко выраженный отрицательный герой, который в таком чистом виде редко встречается, как, впрочем, и положительный). К концу ленты «новый» побеждает, на заводе начинается полная реконструкция (или кладут бетон другой марки, которую «зажимал» нерадивый предшественник), «враги» мирятся, становятся единомышленниками (или «старый» уходит на пенсию, а то и на другую работу, что он там делает, как правило, не показывают), рабочий коллектив быстро меняет свои симпатии и антипатии... Наверное, любой зритель легко назовет десяток фильмов с подобными завязками-развязками. Или не назовет. Уж очень они на одно лицо.

Поймите меня правильно. Я «сержусь» именно на этот сюжет не потому, что принадлежу к старшему поколению, и не потому, что считаю: опыт важнее образования. То и другое, видимо, не взаимозаменяемо. В сорок лет (я понимаю, что это возможно только при нашем строе) я сел за парту восьмого класса вечерней школы и вскоре закончил десятилетку, потому что считал — без продолжения образования нельзя работать на современном производстве. Осуществив свое право на бесплатное образование, я с большей отдачей использую право на труд. Вот недавно закончил переналадку своего токарного станка, модернизировал его в соответствии с последними отечественными образцами... А вышерассказанный обобщенный фильм — к сожалению, только один из примеров расхожих сюжетов и схематичности решения важных проблем.

Если бы большой группе рабочих раздали анкету с одним-единственным вопросом: «Фильм на какую производственную тему был

1972—1975. **«Романс о влюбленных».** «Мосфильм»



Сценарий Е. Григорьева. Постановки А. Михалкова-Кончаловского.

1972—1975. **«Дочки-матери».** Студия им. Горького

Сценарий А. Володина. Постановка С. Герасимова.

бы сейчас, по-вашему, наиболее актуален?», думаю, что многие согласились бы и с моим ответом: на тему привлечения и закрепления молодежи на предприятиях, решения проблемы кадров.

В одной киноленте рабочий (его играет Р. Быков) говорит: «Я же на каждом заборе требуюсь». Хоть и сказано несколько грубовато, но верно по своей сути. Впрочем, персонаж не главный, и не положительный. (Кстати, положительные почему-то часто уступают многие правильные мысли своим антиподам. Стесняются, что ли... Но ведь мысли эти можно и деликатно выразить.) Не помню названия фильма, а слова эти в память запали.

Теме профессиональной ориентации молодых посвящены многие газетные статьи, радио- и телепередачи. У художественного кино тут, думаю, одна из выигрышных позиций. Экран дает возможность ярко, убедительно показать труд и жизнь, богатство внутреннего мира, разнообразие интересов современного рабочего, вызвать у зрителя желание стать таким же. К сожалению, даже лучшие киноленты не всегда достигают подобного эффекта. Пусть и герой обаятельный, и дело его интересное... Но странная вещь: следя за перипетиями его киножизни, молодой зритель порой воєхищается не образом действующего лица, а исполнителем роли. Игра актера выше задуманной сценарием личности. Юноши и девушки, сидящие в кинозале, хотят стать не рабочим, а Ульяновым, Папановым, Крючковым, одним словом, артистом. Мастерство киноактера как бы перевешивает образ.

В этом смысле личность бригадира Василия Потапова из кинофильма «Премия», независимо от прекрасной игры Е. Леонова, интересна сама по себе. Главная мысль фильма, на мой взгляд, такова: мы, советские люди, все вместе и каждый в отдельности, отвечаем за все, что происходит вокруг нас и при нашем участии. Авторы картины обращаются к гражданскому чувству зрителей, к той совокупности нравственных принципов, житейских представлений и социального опыта, которые формируют наше мировоззрение.

Потапов и его бригада подсчитали: за год из-за простоев потеряны сотни рублей из зарплаты каждого из них. И при этом класть в карман сорок рублей годовой премии — значит поступиться рабочей честью, завизировать «успех» треста, который на самом деле работает неорганизованно и плохо. Есть у Потапова и другой технический расчет — «перевыполненного» плана, урезанного задним числом. Оказывается, трест мог выполнить первоначальный план, не помешай тому отсутствие нормальной организации труда. Теперь понятно, почему семнадцать рабочих отказываются получать премию за выполнение «липового» плана.

Фильм касается жизни современного рабочего класса, методов управления производством, вопросов воспитания рабочей смены, места и роли партийной организации в управлении коллективом. Но главное, что привлекает меня в этом кинопроизведении,— личность Потапова, умного и рачительного хозяина своего большого дома — стройки, способного грамотно разобраться и понять, что делается в этом доме. И пусть герой волей сценариста поставлен в ситуацию необычную, он очень живой, настоящий советский человек. Я Василию Потапову верю.

И вот еще что хочется мне заметить. Советский, социалистический образ жизни сложился исторически, за десятилетия нашей революционной борьбы, строительства, мирного труда и вооруженных сражений против сил старого мира. Сегодня, чем стремительней мчится локомотив эпохи, чем глубже входит в нашу жизнь научно-техническая революция,— тем острее зритель, особенно молодой, ощущает потребность в герое, богатом интеллектуально и духовно, окрыленном большой идеей. А ведь такими героями полна наша история. И потому, думается мне, создавая кинопроизведения о современности, мы не должны, не имеем права забывать о ее истоках — хочется, чтобы чаще появлялись на экране ленты о революции, чтобы они, эти фильмы, творчески восприняли традиции нашей революционной киноклассики, ее публицистичность, взволнованность, пафос. Ибо характер современного героя уходит корнями, берет начало в характере героя революции. Когда я говорю это, я думаю о героях таких картин, как герои роммовских двух фильмов о Ленине, фильмов «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», фильмов сравнительно недавних лет — «Ленин в Польше», «Шестое июля», как картины о Камо.

Как зритель, я жду новых талантливых фильмов о революции, о гражданской войне, о Великой Отечественной, исследующих историю во всей ее сложности, глубине, воплощающих ее на экране крупно, страстно, с размахом и в то же время — с точным и тонким проникновением в людские души. Я жду героев — нашей истории и современности,— которые стали бы нашими спутниками в жизни и труде, в наших мыслях и чувствах — спутниками умными и деятельными.

Минск

Равиль Батыров

Время творчества

Интересное, динамичное время переживает сейчас кинематограф. Если б понадобилось в немногих словах дать определение этому времени, я назвал бы его порой напряженной самокритики, упорного творческого поиска.

Повсюду — на студиях, в съемочных группах, за дружеским столом — оживленные споры, насыщенные заботой о завтрашнем дне нашего искусства; точки зрения сталкиваются открыто, напрямую; проверяется накопленный опыт, ищутся новые пути, новые возможности; сверяются и сопоставляются «показатели» лучших мастеров, прогнозируются перспективы молодых; убежденно, непримиримо отвергаются шаблоны и схемы, еще вчера никого особенно не тревожившие; радостно подхватывается, взвешивается, требовательно оценивается все новое, свежее.

Не все из того, о чем спорят «за рабочими столами» (помнится, так называется одна из рубрик в нашем киноведческом журнале), уже переведено в практику, стало делом, сценариями, картинами, статьями. Но, думаю, настанет и час проверки обговоренного в творческих застольях — на съемочных площадках. Ведь охватившая всех нас за последние три года жажда переосмыслить пути, уже пройденные, и разглядеть впереди дороги новые, еще нехоженые, неизбежно породит толчок к активному творческому действию. Плодотворную жажду найти в себе силы, чтобы шагнуть на новую ступень.

Знаю, что стремление выйти на новые просторы сейчас, после того как мысли, так четко выраженные в Постановлении ЦК, в приветствиях Л. И. Брежнева Московскому и Ташкентскому МКФ, «Мосфильму», участникам и гостям Кишиневского фестиваля, многократно продуманы, прочувствованы, оценены во всей их глубине,— стремление это владеет многими товарищами по профессии и у нас в Ташкенте, и во Фрунзе, и в Таллине, и в Ленинграде, и в Минске, и в Ашхабаде, и, конечно, в нашей кинематографической «Мекке» — на студиях Москвы.

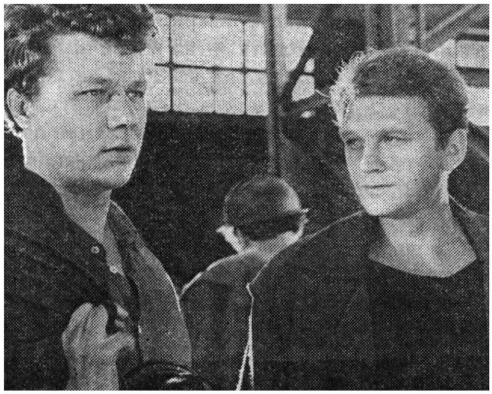
1972—1975. **«Помни имя свое».** «Мосфильм» (СССР), творческое объединение «Иллюзион» (Польша)

Сценарий Э. Брыля, С. Колосова, Я. Красиньского. Постановка С. Колосова.

1972—1975. **«Последняя встреча».** Студия им. Горького

Сценарий О. Агишева. Постановка Б. Бунеева.

1972—1975. «Самый жаркий месяц». «Мосфильм»



Сценарий Г. Бокарева, Ю. Карасика. Постановка Ю. Карасика.

1972—1975. «Ксения, любимая жена Федора». «Ленфильм»

Сценарий А. Гельмана, Т. Калецкой. Постановка В. Мельникова.

Активно стимулирует это стремление, эту жажду и то реальное художественное разнообразие ответов, которое уже дает кино на вопросы, выдвинутые жизнью, широта амплитуды поисков, ведущихся внутри метода социалистического реализма. Конечно, картин серых, тусклых, неинтересных по мысли еще много. Но все нетерпимее, все злее делаемся мы сами к таким картинам, и все заинтересованнее воспринимаем тот факт, что за годы, прошедшие после Постановления, творческая мысль наших наиболее талантливых товарищей движется к общей для всех нас цели путями неожиданными и разными. Смотрите, сколько р а з н ы х, несхожих ни темой, ни стилистикой, ни образным строем картин сегодня на наших экранах: «Они сражались за Родину» С. Бондарчука и «Калина красная» В. Шукшина, «Премия» С. Микаэляна и «Визит вежливости» Ю. Райзмана, «Выбор цели» И. Таланкина и «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, «Дочки-матери» С. Герасимова и «Чудаки» Э. Шенгелая, «Бируни» Ш. Аббасова и «Лютый» Т. Океева... И что тут особенно симптоматично: никто не пытается объявить с в о й путь, с в о ю линию генеральной! Видно, пришла и утвердилась в нашем обиходе плодотворная мысль, что двигаться вперед в социалистическом искусстве нужно обязательно по общим идеологическим ориентирам, но обязательно широким фронтом, обязательно пробуя и ища.

Симптоматична с этой точки зрения и дискуссия в Госкино СССР и Союзе кинематографистов СССР, отчет о которой был недавно опубликован в «Искусстве кино». На этой дискуссии обсуждались фильмы «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика, «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, «Зеркало» А. Тарковского, «Осень» А. Смирнова. Причем, обсуждались как-то очень доверительно, не официально, что ли. Такого раньше не было, насколько я знаю: за одним столом встретились крупнейшие мастера советского кино С. Герасимов, М. Хуциев, Г. Чухрай, С. Ростоцкий, Ю. Райзман, Л. Кулиджанов, В. Наумов, В. Соловьев; критики А. Караганов, В. Баскаков, Г. Капралов — и открыто, искренне высказались о работе своих

четырех талантливых и многообещающих коллег. Конечно, возник спор, довольно острый; но именно в таких случаях говорят: истина рождается в спорах.

По-моему, важен и интересен такой спор для всех. И еще, не будем ничего таить: непривычен для нас, необычен. Так ли уж часты у нас были в прошлом такие вот прямые творческие дискуссии на столь высоком уровне? Причем дискуссии, охватывающие не только работу четырех талантливых мастеров, а и пути развития нашего кинематографа, его идейно-художественные перспективы.

Да, дискуссия эта, на мой взгляд,— знамение времени. Времени, которое пришло в наше кино благодаря Постановлению Центрального Комитета партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»...

●

Сейчас у меня межкартинный простой — период для режиссера, на мой взгляд, необычайно важный и, скажу больше, необходимый. Это — время размышлений, самооценки, когда ты подводишь итоги закончившегося отрезка жизни, только что сданной работы и готовишься к работе новой. К новому ответственнейшему выбору — темы, сюжета, героев своей будущей ленты.

Кто-то сказал, что в нашей профессии важно не только поставить фильм, но иногда — какой-то фильм не поставить. Мне мысль эта очень по душе. Прежде, чем решиться на новый фильм, надо тщательно продумать, проанализировать и свой собственный творческий опыт, и то новое, что сделано за это же время твоими товарищами. Без этого не понять ни времени, в которое мы живем, ни состояния искусства, в котором мы работаем. Необходимо честно признаться себе, что тебе уже удалось, а что — нет, и решить, что из опробованного взять в свой арсенал, а от чего отказаться.

Конечно, о художественном результате твоей работы судить не тебе, автору. Тут судить критике, общественности, зрителю. Однако о самой работе знаю точно: приступать к ней можно только во всеоружии выношенной мысли. А для этого надо, нет, не просто надо, а совершенно необходимо, окончив фильм, трезво определить, насколько ты был прав в выборе идеи, замысла, достаточно ли сильным оказался его интеллектуальный заряд. Это и твоя обязанность и твое суверенное право художника. Бездумного процесса творчества ведь не бывает. Вроде бы это вполне правильное, расхожее положение. Но давайте-ка оглянемся вокруг и посмотрим, сколько еще фильмов несет на себе отпечаток того грустного факта, что их авторы как раз с этим расхожим тезисом и не согласны... Или согласны на словах, а на деле предпочитают, по формуле великого немецкого поэта Шиллера, петь, как птица на ветке: не утруждая себя решением интеллектуальных проблем века, выдвинутых им вопросов.

Но сама собой серьезная мысль, идея не родится. Необходимо пристально, не торопясь, и обязательно строго аналитически вглядеться в жизнь, которая ведь и есть главный источник впечатлений и раздумий для художественного творчества. Тоже — соображение отнюдь не новое и тем не менее вполне, думается, еще злободневное.

И вот, в межкартинное время, наверстывая упущенное, с жадностью глотаешь книги, ездишь по городам и весям, стараясь увидеть как можно больше нового, повстречаться с возможно большим числом самых разных людей. Откровенно говоря, меня удивляют те мои коллеги, кто старается свести «антракт» между фильмами к минимуму, а то и вовсе к нулю. Наверное, впрочем, есть и такие счастливые творческие индивидуальности, которые умеют входить в новый тематический пласт естественно, легко, как бы без отрыва от предыдущей работы. Завидую им. Мне же обязательно необходимо время, чтобы переключиться, накопить новый материал, по возможности глубже в него войти...

Конечно, и это не всегда решает, а тем паче — предрешает успех будущего фильма. Но уже в противном-то случае — наверняка ничего путного не выйдет! Да и, будем откро-

венны, я просто люблю этот период между картинами: возможности для познания действительности, которые в этот период открываются, мне нравятся!

Словом, по-моему, без межкартинного «простоя» — отданного духовной, интеллектуальной, творческой аккумуляции — режиссеру не обойтись! Без него не понять, на чем теперь тебе сконцентрироваться, куда повернуть свой поиск. Не понять, в чем ты хочешь исповедаться зрителю и что хочешь ему сообщить нового, какими духовными ценностями поделиться, что за мысль ты задумал посеять в твоем современнике. Вправе ли ты именно с этой, пока еще только брезжущей перед тобой, темой, с намечаемым кругом проблем выйти к зрителю — к тому зрителю, который хочет видеть в искусстве учителя жизни, а между тем и сам давно уже не числится в учениках...

Естественно, на сей раз, когда очередной промежуток между фильмами совпал у меня с трехлетием такой важной вехи, какой для всех нас, кинематографистов, стало Постановление ЦК партии о кино, размышления мои в наибольшей мере обращены как раз к тому кругу принципиальных положений, какие содержатся в этом партийном документе. Ведь думая о том, как жить в искусстве и на каких путях искать возможности нового развития, убеждаешься: ответы на эти вопросы — в Постановлении Центрального Комитета, высокая актуальность, действенность которого не только не ослабевает, но, напротив, растет, становится все виднее, все понятнее с каждым годом.

Постановление требует от нас, кинематографистов, глубже и многограннее, с художественной инициативой и смелостью показывать экономические, социальные, культурные, психологические преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии. Размышляя об этих коренных изменениях во всех слоях нашего общества развитого социализма и о том, как исследует эти процессы и тенденции киноискусство, мы уже можем назвать интересные фильмы, авторы которых сделали плодотворную попытку не просто отразить, а и проанализировать кардинальные процессы современности. Но со столь же несомненной очевидностью обнаружишь и то, что подлинных удач на этом фронте все еще меньше, чем нам всем хотелось бы. Ведь в очень многих картинах кино затронуло глубочайшие социальные процессы современности, их динамику и диалектику лишь, так сказать, в первом приближении.

«Фронт работ», предстоящих нам,— воодушевляюще широк. И мне хочется сосредоточить свои заметки на одном из первостепенных его участков. Имею в виду проблему национального и интернационального в многонациональном нашем искусстве. Те контуры, в которых вырисовывается она сегодня.

●

«...Мы полностью решили национальный вопрос в тех его аспектах, в каких он достался нам от дореволюционного прошлого, — говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев.— Но национальные отношения и в обществе зрелого социализма—это реальность, которая постоянно развивается, выдвигает новые проблемы и задачи».

Как же осмысливает этот пласт проблем наше кино? Как исследует оно новую историческую общность людей, сформировавшуюся в нашем обществе,— советский народ? Как отражает дальнейший процесс сближения наций и народностей нашей страны?

Все мы, советские кинематографисты, стоим и в этом вопросе на общей идейной, мировоззренческой почве. Но при общности идеалов и стремлений, владеющих всеми нами, каждая национальная кинематография привносит в художественное осмысление тематики, о которой идет речь, обязательно еще и свой творческий подход, свой угол зрения, свою поэтику. Например, грузинское кино: вот уж искусство куда как национальное, во всех своих компонентах! Корнями уходящее в вековые традиции грузинской художественной культуры, в быт, нравы, темперамент народа, в его ритмику, стиль мышления. Однако и ему обычно чужд «пафос» обособленности,

исключительности, этнографизма. Напротив, выражая глубинные и внешние свойства национального характера, национальной души, кинематограф Грузии в своих лучших образцах поднимает проблемы и вопросы, которые волнуют людей без различия национальности,— проблемы общесоветские, для всех нас актуальные. Проблемы войны и мира. Справедливости и мудрости. Любви и ненависти. Добра и зла. Притом, не в абстрактных, а обязательно в наших сегодняшних ипостасях. И в этом — органический интернационализм грузинского экрана.

Или, скажем, кинематограф туркменский. С самого начала он развивался как кинематограф приподнято поэтический, в русле национального художественного мышления, с его характерной чертой — сочетанием чувственности с дидактикой. Туркменский экран, как об этом точно и емко писал в своей статье «Сотри случайные черты» * Ходжакули Нарлиев, исповедует вполне определенное кредо: «Кинематограф не может быть просто правдой. Ему нужна правда обобщенная, а значит, и простота, прошедшая через сложное». И такие мастера, как Б. Мансуров и сам Х. Нарлиев, убежденно стараются воплотить это кредо в живые формы искусства, лепя обобщенный образ времени, воссоздавая его на экране средствами стилистики современной и, в равной мере, национальной, где слову предпочтены многослойность молчания, пластически выразительные и тщательно отобранные способы передачи мысли.

Глубокая философия истории, сплавленная с тонким проникновением в суть национального характера, — таковы приметы киргизского кино, представленного такими именами, как Т. Океев и Б. Шамшиев.

Многое радует меня и в том, что происходит в моем родном узбекском кинематографе. Здесь, с моей точки зрения, надо прежде всего отметить то, что новое поколение режиссеров, пришедшее на студию в последнее десятилетие,— отразило в своем творчестве и историю и сегодняшний день узбекского народа, выявило именно те явления и тенденции, те черты быта, мировоззрения, пси-

* «Искусство кино», 1974, № 11.

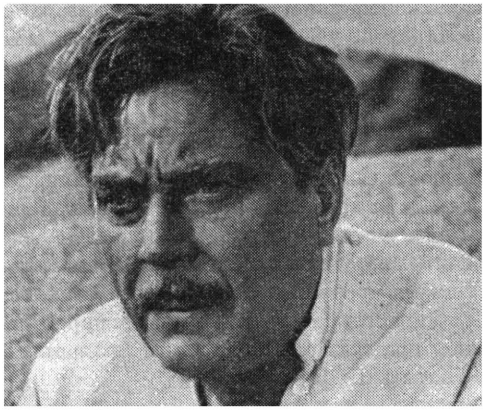
1972—1975. **«Фронт без флангов».** «Мосфильм»

Сценарий С. Днепрова. Постановка И. Гостева.

1972—1975. **«Визит вежливости».** «Мосфильм»

Сценарий А. Гребнева, Ю. Райзмана. Постановка Ю. Райзмана.

1972—1975. «Любовь земная». «Мосфильм»



Сценарий П. Проскурина, В. Черныха, Е. Матвеева. Постановка Е. Матвеева.

1972—1975. «Блокада». «Ленфильм»

Сценарий А. Витоля, А. Чаковского. Постановка М. Ершова.

хологии, стиля жизни, характерные для нашей республики, которые реально сближают ее с другими республиками и народами Советского Союза.

Этой проблематике посвящено б о л ь ш и н с т в о фильмов нашей студии. По ним, в сущности, можно проследить, как последовательно и тактично на всех этапах проводила партия ленинскую национальную политику, как боролась и против великодержавного шовинизма, и против местного национализма, как развивалось сближение народов Советского Союза, интернационализация всего строя нашей жизни. «Чрезвычайный комиссар» Али Хамраева с художественной смелостью исследовал период острейших политических катаклизмов в истории народов Средней Азии — время революции и гражданской войны, когда ожесточенно сталкивались не только классово враждебные силы, но и в советском лагере убежденным ленинцам приходилось бороться с деятелями, которые, субъективно стремясь помочь освобождению узбекского народа, тем не менее опаснейшим образом искажали национальную политику, проводимую партией. Следующий свой фильм — «Без страха» — он посвятил драматическим коллизиям, сложившимся в годы, когда развертывалась трудная борьба за освобождение женщин Советского Востока. Он же снял о битвах с басмачами в Узбекистане отличный вестерн «Седьмая пуля». Весомым вкладом в киноленинниану стал документальный фильм А. Хамраева «Ленин в Туркестане». Эпически-романтическую трилогию о революционных боях за Советскую власть, в большой мере — автобиографическую, создал один из основателей кинематографа Средней Азии, Герой Социалистического Труда Камиль Ярматов — «Буря над Азией», «Конец черного консула», «Всадники революции». Значение этой трилогии для узбекского кино переоценить нельзя... В основу картины Шухрата Аббасова «Ташкент — город хлебный» легла известная книга русского писателя А. С. Неверова, что, мне кажется, весьма симптоматично для связей братских культур. Другой фильм Ш. Аббасова «Ты — не сирота» — поистине песнь во славу интернационалистического и человеческого подвига уз-

бекской семьи, усыновившей в тяжкие годы войны ребят чуть не десяти национальностей. О сегодняшних узбекских юношах и девушках, их нынешней жизни и проблемах сугубо современных, общих для молодежи всей страны, акварельно-тонко и вместе с тем социально, психологически зорко и точно сказал свое слово в картинах «Нежность» и «Влюбленные» Эльор Ишмухамедов. Свою последнюю картину «Встречи и расставания», сделанную, как и предыдущие, по сценарию О. Агишева, Ишмухамедов посвятил рассказу о тупиках, безысходности буржуазного национализма и окрыляющей человека силе социалистического, советского патриотизма.

Как видим, практически все л у ч ш и е произведения нашей студии раскрывают и историю утверждения, и пути проявления интернационального начала в жизни узбекского народа, причем в тех формах, какие были типичны для того или иного периода. И, смею думать, резонанс, вызванный этими картинами в широкой аудитории, показывает, что наши усилия не остались непонятыми и недооцененными.

Думаю, что пристальное внимание к этой проблематике, остросовременное ее преломление вполне органично и естественно для режиссеров моего поколения, сформировавшегося в послевоенную эпоху, для людей, чье детство пришлось на войну, в которой одержало верх не только советское оружие, мощь нашей экономики и нашей армии, но — прежде всего — наш социалистический строй, наши идейные ценности, среди которых и н т е р н а ц и о н а л и з м — одна из самых важных. В годы нашего военного детства, трудного и скудного, приправленного горьким привкусом общей беды и личных потерь, братство народов предстало не только как нечто высокое и торжественное, но — в самых житейских, бытовых своих проявлениях. И это качество советской жизни навсегда наложило отпечаток на наше мышление, на строй наших душ, впитавших чувство «семьи единой», рожденное Октябрем.

И позже, взрослея, учась в кино- и театральных институтах, когда мы открывали для себя богатства русского и мирового искусства, в умах и душах наших они постепенно переплетались с духовными ценностями нашего собственного народа, сплавляясь в то общее, единое, чем сейчас и богата наша творческая жизнь. Не могу не сказать, что сложным этим внутренним процессам очень способствовало замечательное свойство русской культуры — ее распахнутая для всех наций широта, непредвзято открытый интерес к искусству всех народов, больших и малых, развитых и отсталых. Интерес, пронизанный уверенностью в том, как однажды хорошо сказал Х. Нарлиев, что народ может быть безграмотен, но бездарным он быть не может.

Киплинг утверждал, что Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им не сойтись никогда. В духовном багаже нашего поколения они сошлись тесно, как никогда, и — соединились. Но для этого необходима была одна малость: и Запад и Восток должны были стать советскими...

●

В последнее время мое поколение кинематографистов — и тут я говорю о своих коллегах, работающих на м н о г и х студиях страны,— с особой пристальностью обращается к нынешнему периоду в развитии отношений между народами СССР. И это естественно и необходимо. Ведь даже когда мы обращаемся к истории — будь то прошлое давнее или сравнительно близкое, как революция и гражданская война,— она занимает нас не только и даже не столько сама по себе, но и в свете дня сегодняшнего. Ибо связь времен текуча и беспрерывна, а потому без знания прошлого невозможно движение в будущее. В конце концов, утверждал мудрец, сегодня — есть вчерашнее завтра и завтрашнее вчера. История в искусстве — не материал для иллюстрирования, а жизнь, то, на чем учимся мы и будут учиться наши потомки.

Вот почему, убежден, сегодня проблема национального и интернационального для кино теснейшим образом связана с темой современности, с проблемой современного героя; их нельзя отрывать друг от друга.

В чем же, на мой взгляд, суть современного этапа национальных отношений в нашей стране? В том, что это отношения не только равноправных, но и зрелых социалистических наций, составляющих новую историческую общность людей — советский народ. На этой почве и появился наш современный герой — сын своего времени. Каков же он, этот молодой человек — в аспекте привлекающих нас сегодня проблем?

Надеюсь, читатель не посетует, если я порассуждаю о нем на примере своего фильма «Ждем тебя, парень».

Присмотритесь к герою картины Тимуру Гулямову. Это молодой узбек, чье бытие во всех сферах — от сугубо производственной деятельности до мира личного, интимного — несет на себе явственный отпечаток нашей интернационализированной современности. Тимур работает на современном заводе, который мог быть построен и в России, и на Украине, и в Казахстане; он живет в квартире с набором всех современных удобств; в стиле быта семьи, в стиле мышления, в круге интересов он мало чем отличается от своего сверстника русского, белоруса или молдаванина, да и в действительности круг друзей и приятелей его многонационален; никакие национальные перегородки не мешают ему и в любви: отношения с русской девушкой для него так же естественны, как и отношения с девушкой-узбечкой, если бы та пленила его сердце.

Меня иногда упрекали за то, что в личности Тимура недостаточно «национальной специфики». Однако, полагаю, что я погрешил бы против исторической истины, если бы — во имя этой «специфики» — искусственно гальванизировал в своем молодом городском герое черты, которых в нем сегодня уже нет — скажем, специфичность манер, выражений, общения, речи, психологии. Это было бы противоестественно, было бы художественной неправдой. Так же, как если бы я вдруг поместил его в «мононациональную» узбекскую среду. Такое решение исказило бы подлинную картину сегодняшней жизни. Признаюсь, я нынче вообще с трудом воспринимаю картины, сделанные на современном материале, в которых все персонажи, скажем, украинцы, или таджики, или казахи: такие картины кажутся мне искусственно сконструированными. Ведь гигантские миграции людей за десятилетия нашего великого созидания разорвали узкие рамки человеческих сообществ, и ныне советские граждане разных национальностей живут в общей среде, в естественном повседневном общении, во взаимообмене духовными, интеллектуальными и чисто житейскими ценностями. Любая стройка, завод, научный институт, университет, зачастую — совхоз или колхоз — маленький интернационал. Русский язык принят повсюду как язык межнационального общения, а с другой стороны, например, у нас в республике множество русских, украинцев, татар, евреев говорят по-узбекски, воспринимают узбекскую культуру как свою; а стиль жизни и быта все больше превращается в сплав из лучших обычаев множества народов, населяющих Узбекистан. Что же касается нашего прекрасного Ташкента, то сегодня на его обновленных улицах едва ли встретишь трех человек, которые принадлежали бы к одной национальности...

Вот почему Тимур Гулямов был именно таким, каким был. Другим он быть не мог. Хочу быть понят правильно: я отнюдь не ратую за национальную нивелировку. Напротив, убежден — любой человек, а следовательно — и киногерой должен быть сыном своего народа: русским или узбеком, литовцем или киргизом. Только тогда он будет истинным сыном всего советского народа. И, смею думать, в нашем Тимуре Гулямове вместе с качествами, воспитанными советским строем — непримиримостью ко лжи, к фальши, приспособленчеству, с прямотой и принципиальностью, с распахнутой веселой готовностью к общественным делам, с органической внутренней свободой — живут и свойства национального характера. Более того — по-моему, общесоветские качества его личности опираются и на лучшие национальные свойства и традиции, обогащенные и очищенные от всего косного нашим советским образом

жизни. Советский человек, наш молодой современник, впитал в себя черты национальные и интернациональные — патриотизм, коллективизм, коммуникабельность, открытость.

Именно такие характеры должны мы воссоздавать на экране. Но — воссоздавать в их кристаллизации и развитии. Ибо существуют они не в лабораторной пробирке, а в реальной жизни, и формируются под влиянием многообразных факторов и сил. Эти факторы и силы действуют в динамике, изменяясь по мере и в темпе движения общества. Мы же зачастую лишь фиксируем, констатируем тот или иной факт, проблему. Желаемое иной раз принимаем за сущее, а сущее — изображаем облегченно, без внутренних, свойственных любому развитию противоречий, приблизительно. Характер, действия героя-современника представляем как данность, не исследуя причинно-следственных связей, сложных и многообразных. И тогда образ теряет в ценности — социальной и художественной. А ведь анализ причин, истоков человеческих движений, динамики характеров, качеств личности — главное в нашем искусстве.

Проблема национального и общесоветского, гармонического сочетания их в нашей сегодняшней действительности выглядит сегодня по-новому, иначе, чем в прошлые периоды советской истории. И потому, мне кажется, отражение национальной характерности людей в киноискусстве не предполагает акцентирования на некой исключительности. А ведь иной раз раздаются голоса — и в теории литературы, и в искусствоведении,— которые ратуют — очень тонко камуфлируя суть идей словесной вязью — за консервацию некоторых устаревших обычаев, явлений, выдавая их за неотъемлемые и определяющие национальные признаки. Что греха таить, подобные попытки имели место и в конкретной художественной практике кино. Я думаю, что они идут вразрез с главным течением жизни, а потому несут в себе страшную для искусства опасность национальной замкнутости, а значит и провинциализма.

У проблемы национальных отношений — в нашем современном мобильном обществе —

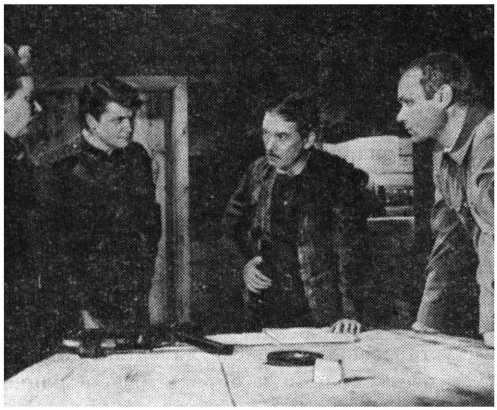
1972—1975. **«Одной жизни мало».** «Таджикфильм»

Сценарий А. Михалкова-Кончаловского. Постановка Б. Кимягарова.

1972—1975. **«Когда женщина оседлает коня».** «Туркменфильм»

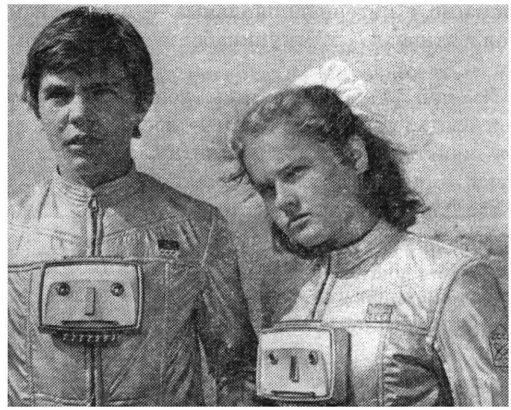
Сценарий Х. Нарлиева при участии М. Аймедовой. Постановка Х. Нарлиева.

1972—1975. «Пламя». «Беларусьфильм»



Сценарий Г. Буравкина, Ф. Конева, В. Халипа. Постановка В. Четверикова.

1972—1975. «Отроки во Вселенной». Студия им. Горького



Сценарий А. Зака и И. Кузнецова. Постановка Р. Викторова.

есть, на мой взгляд, еще одна не тронутая искусством сторона. Особенно явственно она предстала мне в Навои, где мы снимали ряд эпизодов картины «Ждем тебя, парень».

В город Навои, как и во множество других, ему подобных новых центров, съехались люди, прежде всего молодежь, со всех концов нашей многонациональной страны. И тут возникла проблема, которую я формулирую для себя так: как направлять консолидацию возникших здесь человеческих сообществ таким образом, чтобы они превратились в единые коллективы людей, ощущающих себя к о р е н н ы м и, постоянными жителями именно э т о г о края, а не перелетными птицами, которым все равно где жить? Для этого новый город должен о б р е с т и к о р н и. Современный городской организм, с его жизнью, бытом, культурой, надо срастить с исторической, национальной культурной почвой, на которой он возник. Об этом много и интересно размышляет, в частности, архитектор Вадим Назаров, ленинградец, который вот уже более десятилетия участвует в строительстве Навои. Он «заболел» Средней Азией, ее историей, сегодняшняя жизнь республики и города — его собственная жизнь; поэтому-то он не только ищет, а и находит пути для соединения современного индустриального градостроительства, его принципов — с традициями и принципами организации среды обитания, выработанными за века народами Востока. Мне кажется, что подобная организация городской жизни — немаловажное направление в благотворном взаимовлиянии народов Советской страны, в еще более тесном их сближении, в дальнейшей интернационализации нашего бытия. Ибо, пожалуй, ничто не воздействует на человека столь постоянно и непрерывно, как архитектура, как пластический образ города, эстетика окружающего пространства. По-моему, и нам, кинематографистам, есть смысл вплотную заинтересоваться таким вот срезом современных проблем.

Чингиз Айтматов, выступая однажды со статьей в связи с юбилеем киргизского эпоса «Манас», писал, что киргизский народ впитал очень многое от братских народов страны благодаря Октябрьской революции, которая создала условия для свободного

и всестороннего взаимовлияния наций и народностей Союза, что киргизская культура обязана своим развитием, своим современным высоким уровнем культуре всех советских народов, прежде всего — великой русской культуре. И в то же время киргизская нация, как и все другие социалистические нации, участвовала своими духовными ценностями в создании общей, единой и многонациональной культуры советского народа.

Я думаю, что то же можно сказать и о формировании современного советского характера, отраженного искусством экрана. Ныне, скажем, невозможно у нас в республике поддерживать принцип махалли (квартала, своеобразной территориальной единицы старого города) в его прежнем смысле — с его замкнутостью, ограниченностью интересов и связей. Однако, полагаю, лучшие обычаи махалли — сострадание ближнему, взаимопомощь, восприятие радости и беды соседа как своей собственной — не мешало бы «захватывать с собой» всем тем, кто переезжает из махалли в новые микрорайоны, в современные кварталы, туда, где возникают новые коллективы, современная культура общения, необычайно раздвигается круг интересов. Такие обычаи народов Средней Азии, как гостеприимство, общая помощь попавшему в беду (хашар), которые поистине с эпическим величием проявились в годы Великой Отечественной войны, когда узбекский народ дал приют сотням тысяч беженцев, спас от сиротства тысячи и тысячи детей,— подобные прекрасные обычаи заслуживают развития и поддержки. В том числе — и средствами искусства, как это сделал Шухрат Аббасов своим фильмом «Ты — не сирота».

Вот я и думаю, что узбекский народ, переняв за годы братского взаимовлияния многие хорошие свойства других народов страны, сам тоже привнес в складывавшийся общесоветский характер свои лучшие национальные черты.

Эти мысли мне кажутся ныне особенно волнующими потому, что искусство начинает осваивать совсем новый современный «материал»: в последние годы мы начинаем вглядываться в человека, в его нравственные качества в связи с воздействием научно-технической революции, ее напряженных ритмов, высоких социальных скоростей, способствующих еще более полному достижению преимуществ социалистического общественного строя, советского характера.

●

Мы обязаны соединять НТР с преимуществами социалистического строя. А что это значит? Это значит, что при социализме и в условиях научно-технической революции главным остается ч е л о в е к. Он — центр всего, для него все наши свершения. И НТР для нас — не самоцель, но средство — средство экономических и социальных ускорений, которые позволят нам в кратчайшие исторические сроки достичь гармонического, достойного наших идеалов бытия. В условиях капитализма НТР ведет к обесчеловечению человека, превращает его из субъекта в объект, в придаток экономической и социальной машины.

Суть НТР в условиях развитого социализма, коренное отличие ее от капиталистической заключаются в том, что мы намерены урегулировать нежелательные для человека последствия НТР, ослабить их влияние, сделать комфортной жизнь людей — духовную, душевную, интеллектуальную, эмоциональную.

Мы держим руку на рычагах, управляющих движением общества, и не вправе позволить каким бы то ни было тенденциям развиваться самопроизвольно, спонтанно. Конечно, нужно готовить людей к психологическим перестройкам, умению приспосабливаться к быстро меняющимся условиям жизни и труда. Тут много сложных и пока еще нерешенных проблем. Решать их должно помочь и искусство. Обязательно — и искусство т о ж е.

Как же соединить закономерности НТР с гуманизмом, с заботой о каждом отдельном человеке? Сделать это можно и нужно. Но об этом пока чаще говорят в жизни, чем в искусстве. Не так давно, например, в «Литературной газете» были опубликованы выдержки

из «Свода социальных норм» коллектива металлургического завода имени Петровского. Вот некоторые из них:

— Будьте справедливы и честны. Помните, что люди больше всего боятся несправедливости...

— Сдерживайте гнев и раздражение. Составьте список поводов, по которым вы выходили из себя, обдумайте его, и вы увидите, что в большинстве случаев вы потворствовали этой вредной привычке...

— Ни работа, ни общественное положение, ни пережитая неприятность, ни плохое состояние здоровья не дают права быть невежливым с окружающими...

— Тактичность требует, чтобы человек воздерживался от вмешательства в чужие дела там, где это не угрожает обществу, ему самому или кому-нибудь другому...

— Скромный человек никогда не навязывает своих взглядов и воли, он ищет пути для убеждения и только таким образом достигает своей цели...

— Занимайтесь самовоспитанием — это никогда не поздно, нужно только желать...

Да, советское общество применяет самые разнообразные и гибкие рычаги для того, что уложилось в чеканную формулировку требование эпохи: «соединить развитие НТР с преимуществами социалистического строя». То есть — прежде всего — с высокой человечностью.

Киноискусство за последнее трехлетие начало входить в сферу этих проблем. Упомяну фильмы «Здесь наш дом», «Старые стены», «Самый жаркий месяц».

Быть может, мы еще недостаточно глубоко копнули почву, но именно этот комплекс вопросов — человек и последствия НТР — волновал и нас с О. Агишевым, когда мы делали фильм «Мой добрый человек». Конечно же, у нас был свой ракурс. Мы попытались исследовать парня с такими «устаревшими» душевными качествами, которые в контексте современной жизни с ее темпом, напряженностью, рационализмом кое-кому кажутся едва ли не атавизмом, может быть — пережитком патриархальности.

Кому не знакомы эдакие современные «мальчики с портфелями», деловитые молодые люди, отлично знающие, чего они хотят от жизни, причем обязательно только для себя, и безжалостно отметающие в сторону все, что, по их мнению, выходит за пределы «полосы наступления», а, по сути, при всей своей целеустремленности и нередко одаренности, люди узкие, духовно бедные, ущербные. Как правило, узость эта и бедность мстят за себя: по-настоящему крупной фигурой «мальчик с портфелем» стать не может, потому что в человеческой личности все связано и взаимозависимо. «Осушение души» ведет к иссушению интеллекта, к опреснению эмоционального мира, к потере человеческих связей. Приглядясь к людям крупного калибра в любой сфере деятельности, мы почти всегда обнаружим, что это личности многомерные, живущие, по выражению райзмановского Ниточкина, страстями, а не одной лишь холодной волей, которую «мальчики с портфелями» принимают за разум. И все-таки они нынче в моде, эти ловкие мальчики...

Так вот, наш Рустам Ахраров на фоне этих мальчиков кажется слегка не от мира сего. Он прямо-таки преувеличенно отзывчив и добр, до такой степени, что его начинают эксплуатировать. Он не торопится поскорее выскочить «наверх», туда, где бурлит заманчивая жизнь, где можно урвать нечто для себя, сделать карьеру. Он не смотрит на происходящее вокруг с точки зрения своей личной пользы.

Кто он — чудак? Да, из тех, кто всегда «украшал землю». Но своевремен ли он сегодня? Не рискует ли он безнадежно отстать от века? Рационализм времени требует уравновешения.

Да и что такое чудак? Человек, который идет против житейского «здравого смысла», «против течения»? Тогда и Лагутин из «Самого жаркого месяца» — чудак. И предколхоза из «Человека на своем месте» — тоже чудак. Не говоря уж о чудаках из «Чудаков» Эльдара Шенгелая.

Вроде бы выбиваясь из привычного стиля жизни автобазы — микроколлектива, — Ру-

стам оказывается очень необходимым окружающим, ибо вносит своей «чудаковатостью» важные коррективы в дух и атмосферу своей микросреды, заражая окружающих добротой, внимательностью, бескорыстием. И сам, в свою очередь, приобретает черты деловитости, без которой в наш век не проживешь.

Другой разговор — что́ теряет Рустам на пути «гармонизации». Конечно, кое-что теряет, и нам, авторам, чуточку жаль, что он в финале уже не прежний...

И все-таки, утверждаем мы, можно поискать и найти ту золотую середину, где сплавятся воедино деловитость, практичность, в лучшем смысле слова — не практицизм! — и человеческая доброта, неторопливая внимательность к тем, кто рядом с нами.

В нашем обществе, при всех его головокружительных темпах, человек может — и должен! — остаться человеком. На это и направлена социальная политика партии — на сохранение и умножение в человеке его духовных и нравственных богатств. И тут есть место для вмешательства искусства.

Конечно же, мы только прикоснулись к этому кругу проблем, и я позволил себе задержаться на нашем фильме лишь потому, что счел его удобной «печкой» для разговора о вопросах очень, по-моему, важных...

●

Кто станет спорить: для того, чтобы разрыхлять целину, нужна смелость. Новое всегда пробивает дорогу в борьбе. И потому мы, кинематографисты, с большой радостью прочитали приветствие Л. И. Брежнева Кишиневскому Всесоюзному кинофестивалю, в котором Генеральный секретарь ЦК КПСС призвал нас к творческой инициативе и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития, напомнив, что этого требуют революционная новизна и историческая молодость нашего общества.

Скажем прямо: нам — и режиссерам, и сценаристам, и редакторам, и организаторам кинопроизводства — не всегда хватает этих качеств — смелости и инициативы. И это, по-моему, один из главных тормозов нашей работы.

Конечно, творческая смелость не сулит

1972—1975. **«Сто дней после детства».** «Мосфильм»

Сценарий А. Александрова, С. Соловьева. Постановка С. Соловьева.

1972—1975. **«Афоня».** «Мосфильм»

Сценарий А. Бородянского, при участии Г. Данелия. Постановка Г. Данелия.

спокойной жизни. Но зато она, соединенная с партийной идейностью, приносит обществу, нашему общему делу большую пользу.

Мне хочется в этой связи вспомнить «Листопад» Отара Иоселиани. Путь этого фильма отнюдь не был сначала усыпан розами. Многие грузинские товарищи, причастные и непричастные к кино, не сразу поняли фильм; впрочем, кое-кто из них его, пожалуй, слишком хорошо понял: картина ведь поднимала острые и болезненные этические вопросы, которые до Иоселиани в грузинском кино никто не поднимал. И хотя вопросы эти исследовались не «в масштабе», а в «капле воды», благодаря острому социальному зрению автора, его таланту и страсти советского художника, не способного примириться с явлениями, противоречащими всей сути нашего строя, лента била тревогу, будила мысль зрителя, ненависть против язв, на борьбу с которыми вскоре позвала трудящихся партийная организация республики.

Ныне фильм Иоселиани, как и некоторые произведения грузинских писателей (в частности, роман Г. Панджикидзе «Камень чистой воды», тоже направленный против коррупции и мещанства, сейчас экранизируемый режиссером Ш. Манагадзе), поучителен во многих аспектах, и прежде всего в том, какую роль в движении общества может сыграть кино, как может оно помочь партии — если будет страстным, идейным, смелым.

Творчески и социально смелое произведение — и фильм В. Шукшина «Калина красная». Нужно быть большим и ярким художником, чтобы взять в герои личность трудную, исковерканную и неотвратимой силой художественной логики показать, что в нашем обществе и такой человек, если есть у него добрая воля и острое чувство вины перед людьми, перед собой, может выйти на дорогу к честной жизни. Чем бы это возвращение к людям ему ни грозило, ибо нет слишком высокой цены возрождению души. Именно таков герой Шукшина. В нем, за наслоениями антижизни, явственно проглядывают свойства чистые, глубокие, истинно национальные русские нравственные качества, уходящие корнями в здоровую народную и социальную почву.

Я считаю, что художническую и общественную смелость проявил Юлий Карасик, столкнув в «Самом жарком месяце» в реальном противоречии начала нравственное и экономическое...

Смелый, новаторский фильм «Премия», похоже, снял в Ленинграде режиссер С. Микаэлян. Я его еще не видел, но разговоры, им вызванные, показывают: фронт поисков ширится, наше кино смелее выходит на простор проблем, волнующих общество, народ.

...Время летит вперед, и период раздумий, сомнений, внутренней борьбы перед выбором новой темы и новых героев становится для нас, режиссеров, все более важным и ответственным. Ибо ширится слой зрителей, к которым адресуется кинематографист, склонный к серьезному социально-художественному анализу в своем творчестве,— зрителей высокотребовательных, мыслящих, с широким кругозором и глубокой социальной, политической, эстетической подготовкой. Зритель наш по сути своей интеллектуально активен, он активен и в самом тесном смысле слова — хотя бы потому, что он, многонациональный зритель, и есть советский народ. А все, что свершается в нашем обществе, гигантские изменения во всех сферах общественного бытия, в экономике, просвещении, социальной области — дело ума и рук народа, то есть — нашего зрителя. Эта активность предполагает не бездумное, механическое исполнение тех или иных функций, а — сознательное, осмысленное, аналитическое отношение к себе, к коллективу, к месту и роли своей и своих товарищей в глобальных исторических переменах. И мы, кинематографисты, должны быть на уровне этого мыслящего зрителя, осмысливать современность так, чтобы наши картины давали пищу и уму его, и душе.

Подчеркну еще раз: говорю о некоторых, примечательных, на мой взгляд, аспектах развития современной темы, потому что убежден: только осваивая свое время, можно с глубиной раскрыть смысл и особенности того уровня национальных отношений в стране, той

интеграции национального и общесоветского характера, которого мы сегодня достигли.

«...Интернационализм — лейтмотив нашей жизни, нашего творчества»,— сказал первый секретарь ЦК Компартии Узбекистана писатель Шараф Рашидов. Это — воистину так.

Ибо национальное и интернациональное — не только традиционная тема нашего киноискусства. Идеями братства народов проникнута вся суть советской художественной культуры, ее методология, ее взгляд на мир, историю, современность. Идеи эти — ее животворный стержень, начало начал. У нас, работников советского кино, чувство семьи единой — в крови и плоти.

Ташкент

Л. Махнач

Летописцы мирного наступления

Мысли о художественной кинопублицистике

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — сейчас, в преддверии XXV съезда КПСС, это видно особенно отчетливо и рельефно — явилось важнейшим теоретическим документом, продиктованным самой жизнью, тем высоким уровнем, какого после XXIV съезда КПСС достигла идеологическая работа партии, политическое самосознание широких масс трудящихся. С каждым годом, с каждым днем по мере того, как идеи Постановления проникают в умы и сердца художников, мы понимаем все это еще глубже, еще отчетливее.

Остро осознали мы — в первую очередь это относится, конечно, к нам, кинодокументалистам,— высокую справедливость и того упрека, который прозвучал в Постановлении: в кино «не получила должного развития художественная кинопублицистика. Почти не создаются фильмы по острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене».

И не только осознали, не только приняли этот упрек, но и с особым вниманием, требовательно и по-деловому проанализировали свою работу на этом направлении. Нет, конечно, не решили еще в полном объеме задачу по развитию экранной публицистики, обращенной к острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы в мире, но сделали ряд серьезных шагов на этом пути. Что же это за шаги? И что они дали советской кинематографии и советским кинозрителям, в чем их реальное значение для развития нашего искусства и для коммунистического воспитания трудящихся? В том, чтобы посильно разобраться в этих вопросах, и состоит моя цель.

Нам, советским кинопублицистам, так же, как и всем советским людям, бесконечно радостно сознавать, что именно наша великая страна, наша Коммунистическая партия вместе с братскими социалистическими партиями и государствами стали инициаторами и ведущей силой всемирно значимого процесса разрядки международной напряженности, укрепления мира, взаимопонимания и сотрудничества между странами с различным социальным и государственным устройством. Мы горды тем, что именно наша Родина последовательно доказывает всей своей деятельностью на международной арене: народы могут жить в мире, если ими руководит добрая воля и трезвый разум.

И не зря мы называем эту работу многотрудной. Империализм отступает неохотно и зло, не останавливаясь даже перед тем, чтобы снова взять на вооружение самую гнусную идеологию — фашизм. В 1945 году, когда были разгромлены фашистская Германия и милитаристская Япония, казалось, что миру предстоит лишь залечивать раны, нанесенные нацизмом. Однако память истории не для всех оказалась одинаково действенной. Фашизм снова пытается поднять голову в разных угол-

ках планеты. Сегодня он пытается поднять голову в Италии и невыразимо горькие следы оставляет в Чили, этой кровоточащей ране на теле «пылающего континента». Горем, муками и смертями хотят чилийские фашисты заглушить голос несломленного народа, познавшего счастье свободы и независимости и не желающего подчиниться тем, кто попрал и растерзал эту свободу. Чили — сгусток всех проблем, неотвратимо возникающих перед народами Латинской Америки, боевым примером для которых стала социалистическая Куба.

Итак, современная советская документальная кинопублицистика, ее проблемы и задачи, обусловленные Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»; фильмы на темы международной политики и внешнеполитической деятельности нашей партии и государства; кинорассказы о главных политических моментах, волнующих мир; киноленты, тематически связанные с важными проблемами в жизни зарубежных стран; документальная кинопублицистика в борьбе идей и идеологий — таков круг проблем, волновавших советских кинопублицистов в последние годы, таков и предмет нашего разговора.

У каждого события есть два измерения: сиюминутное, сегодняшнее и временно́е, дистанционное. Но есть такие события, когда уже современники отчетливо понимают, что произошло нечто необыкновенное, нечто непреходящее по своему значению. То, что будет переходить из памяти в память, из жизни в жизнь, из поколения в поколение, из одного времени в другое. И чем длиннее станет временна́я дистанция, тем ярче будет вырисовываться масштаб события, тем глубже отзовутся на него наши мысли и чувства. И характерные его признаки не только не расплывутся, но, напротив, обозначатся еще четче и определеннее, а само событие примет для потомков значение символа.

Зрительский опыт, как мне кажется, передается из поколения в поколение, как вообще всякий человеческий опыт. Зритель активен и всегда апеллирует к жизни, отыскивая в ней аргументы, подтверждающие (или ставящие под сомнение) актуальность увиденного на экране. Духовный опыт зрителей складывается из знаний и впечатлений, вынесенных из реальности, и этот-то опыт и «наслаивается» на фильм, высвечивая в нем самое главное, необходимое, подсказывая различные аналогии и параллели с современностью.

Эта прямая и в полном смысле этого слова — тотальная связь зрительского опыта с опытом кинематографическим должна нами всегда учитываться и внимательно осмысливаться.

... В середине 60-х годов мы делали фильм «Подвиг»— о рыцаре революции Феликсе Дзержинском и его времени. Казалось бы, фильм, посвященный далекой истории. Но когда мы показали «Подвиг» на фестивале в Лейпциге, то еще раз поняли, что прекрасное героическое революционное прошлое России нерасторжимо прочно связано с сегодняшним днем всех народов. «Подвиг» был воспринят аудиторией как остросовременный фильм, не ретроспективный, а действенно политический. Как важно, когда документалист умеет не только вовремя правильно определить ценность событий, но и предчувствовать их возникновение, их разворот, их высшую точку. Без этого он ведь не сможет всегда оказаться, как велит наша профессия, «в нужном месте в нужное время»,— чтобы запечатлеть для истории не случайные, «боковые», а определяющие, самые яркие моменты современности. Полагаю, документалисту мало иметь хроникерское чутье, чтобы в дне сегодняшнем отчетливо различить черты завтрашнего и в общем хоре событий расслышать голос истории — для этого ему еще необходим ум и кругозор политика, ученого-марксиста.

Обращусь к примеру из собственной практики, не потому что считаю его особенно ярким, а просто своя практика всегда ближе и ясней. Фильм «СССР — США» мы строили в историческом разрезе, документированно, строго ориентируясь на подзаголовок: «Факты. Документы. Свидетельства». Но фильм делался в обстановке международной разрядки, в период укрепления контактов между СССР

и США, а потому рассказ об опыте нашего сотрудничества в годы первых пятилеток, о совместной борьбе с фашизмом в годы второй мировой войны позволил нам понять нынешний этап во взаимоотношениях СССР и США еще и как закономерное продолжение контактов между двумя великими народами, складывающихся исторически и уже имеющих свое ценное прошлое.

Авторский замысел составляет основу любой работы, определяет ее направление, устанавливает систему отбора материала, будь то нынешнее событие или архивная хроника. Нет замысла — нет границ разговора, нет предметного поиска средств и материалов для создания будущего фильма. Четко сформулированная мысль, ярко очерченная идея — это стержень произведения. Очень трудно понять факт, не видя целого, в которое он войдет как часть, как отдельное звено. Зафиксированный на пленку, факт немедленно обретает второе звучание, которое придают ему тщательно продуманная оптика, избранный аппаратом ракурс, характер монтажа. Все эти чисто профессиональные понятия тоже связаны с творческой позицией художника.

Долгие годы работы для документального экрана убедили меня в том, что факт сам по себе — явление противоречивое. А выбор факта — это всегда отбор и оценка, результат осознанного интереса автора. Сопоставление фактов, даже безмолвное — всегда позиция. Случайного соседства фактов у профессионального художника быть не может. Ведь именно в сопоставлении фактов выражается сущность того, что хочет сказать художник, в сочетании оттенков — общая суть проводимой им тенденции.

Мне довелось побывать на Би-Би-Си — британской информационной службе, как известно, упорно декларирующей «свою объективность». Один из главных идеологов Би-Би-Си, мистер Хатчисон, убеждал меня, что их информация содержит только факты. «Только факты! Никакой оценки!» Убеждал — но не убедил, потому что сама подборка информации, ее сочетание, даже очередность, а тем более соседство (оно только простаку может показаться случайным) двух фактов в информации — все это всегда свидетельствует о сознательном и часто точном профессиональном расчете, о работе на свою очень определенную цель. В такой «аполитичной» информации может и не быть бьющей в глаза агрессивности, может быть соблюдена видимость объективности, но всегда есть скрытая крепость воды, которая точит камень.

Факт всегда работает «за» или «против». Как уже было сказано, и сам по себе и в контексте. Приведу в качестве примера еще один собственный фильм, потому что, повторяю, свой опыт всегда более всего поучителен. В фильм «Обвинение», рассказывающий о первой сессии Комиссии по расследованию преступлений чилийской хунты, включено синхронное интервью, которое главарь фашистов генерал Пиночет дал журналистам на пресс-конференции. Разумеется, Пиночет говорил не для нас. Но его интервью, включенное в контекст советского фильма, получило объективный жизненный фон, на который ни интервьюер, ни тем более интервьюируемый никак не рассчитывали. Ведь, как говорится в дикторском тексте к фильму, «свидетельство объектива воистину объективно». Перед нами прошли реальные ужасы фашистского путча: облавы, пытки, аресты, убийства, очереди в морг за телами близких, стадион «Насьональ», где десяти тысячам человек объявили, что их собрали на смерть, и где начальник караула кричал им, безоружным жертвам: «Прошу вас, дайте же мне повод, сделайте подозрительный жест или хоть жест, который мог бы показаться мне подозрительным». На фоне этих фактов авторская фраза о том, что пресс-конференция Пиночета — это репетиция к даче показаний на ждущем его в недалеком будущем судебном процессе, прозвучала как нельзя более убедительно. Так «просто факт», пресс-конференция главаря фашистской хунты, причем даже не нами снятая, вошла в фильм важным смысловым и композиционным элементом, как факт, четко сработавший против себя, как изолированного факта, и мощно подкрепивший публицистическую мысль нашего фильма-обвинения.

Кстати, кинематографистам-международникам часто приходится работать не со своим материалом, а с материалом, отснятым людьми сторонними, а иногда и открыто враждебными. Мы и вообще-то не свободны по отношению к событийному материалу, поскольку не в нашей власти организовать или изменить реальный облик и ход событий, а в случае с чужим материалом — не свободны вдвойне. Мы не можем разрушать или фальсифицировать факт. Но должны найти для него нужный ракурс и оценку. Такая работа требует особого внимания и такта. Прежде всего следует выявить внутреннюю суть материала, его способность органично войти в наш контекст. Должен сказать, что профессионально это очень нелегко. Если удается выявить скрытую правду в чужом материале и без взаимных потерь свести его со своим, то он в полную силу заработает на нашу идею. Если же материал не поддается и нужная нам кинематографическая фраза не складывается, то на экране неизбежно возникнет ощущение некоего насилия над материалом. А такое насилие всегда рождает стилистический разнобой, а иногда и работает против идеи. Для фильмов на темы международной политики, для кинорассказов о зарубежных странах такое разночтение со всех точек зрения недопустимо.

Не следует забывать, что хроника бывает хроникой только в первый момент, когда несет функцию первичной информации. Чистая хроника умирает с событием. Включенная же в фильм, даже если она нам информационно знакома, она становится образом события. И тогда на первый план выдвигается глубинное осмысление происшедшего, рассказ о нем с более широких идейно обобщающих позиций, особенно если право на занятие таких позиций подтверждается духовной и нравственной силой художника. Такой рассказ тем долговечней и актуальней, чем доказательней и эмоциональней он ведется.

Трансформация, происходящая с хроникой во времени, очень интересна и показательна. Она наглядно демонстрирует, как изменяется во времени само человеческое восприятие. Мы видим, как меняются в хронике смысловые акценты, когда она становится историей, как приобретают другое наполнение иные исторические кадры. Но если есть в событии общечеловеческая значимость, если оно по-настоящему ценно и актуально, если есть в нем эмоциональная основа для пробуждения сильных и чистых чувств, то для такого события нет срока давности, нет опасности забвения, напротив, оно становится для нас мерой определения ценности других событий, более поздних.

Когда документальный фильм перестает нести только информационную функцию, он принимает на себя функцию аналитическую. Фильм не идет на поводу у события, а использует его для выражения авторской концепции; в таком фильме событийный материал используется не как голая иллюстрация к авторским текстам, а интересует нас заложенным в нем информационным и образным зарядом. Такому фильму присущ собственный стиль, язык его точен и своеобразен, а образ мышления автора раскрывается в своей свежести и нестандартности. Впрочем, фильмы рассматриваемой нами тематики неоднородны по авторскому подходу, и это ведет к образованию различных внутрижанровых и стилистических направлений в современной кинодокументалистике.

Большую группу в кинопублицистике на международные темы составляют фильмы, посвященные внешнеполитическим акциям нашего правительства. Значительность этих событий определяет в фильмах, им посвященных, строгость кинематографической формы. Значительность фактов здесь самоочевидна и требует не столько авторской оценки, сколько всестороннего рассмотрения, анализа, часто в разрезе историческом, и обязательно — с точки зрения сегодняшней, политической. Так построены киноленты «Добро пожаловать, говорит Куба» (режиссер Ю. Монгловский), «Индия открывает свое сердце» (режиссер Б. Рычков), «Братство» (режиссер В. Трошкин), «Встреча во Владивостоке» (режиссер Е. Вермишева); к ним же отнесу свой фильм «Всегда вместе».

В этих картинах рассказывается о поездках Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева за рубеж, о его встречах с главами других государств во имя мира и международного прогресса. Очевидно, что в этом случае строгая последовательность в изложении фактов диктуется самим характером работы. Однако авторы этих фильмов стремятся не просто, так сказать, в протокольно-информационном порядке передать ход события, но и образно, эмоционально выразить его суть. Они настойчиво стремятся к историческому осмыслению происходящего, хотят сделать событие отправным пунктом для разговора, который посредством ассоциаций вывел бы фильм в разряд образных категорий. Ни в чем, конечно, не поступаясь исторической и документальной точностью кинорассказа.

Во всех этих фильмах первым планом проходит мысль о том, что идеи мира все неодолимей овладевают планетой, становятся все влиятельней и действенней в разных точках обоих полушарий. А идеи мира — это идеи нашей социалистической Родины.

В этой связи необходимо особо выделить фильм А. Колошина «Трудные дороги мира», работу значительную и безгранично сложную. Цель автора — отразить во всем многообразии Программу мира, принятую на XXIV съезде КПСС, и ее практическое претворение в жизнь. Но к главному предмету разговора автор подходит постепенно, размышляя о войне и мире и находя интересные изобразительные и монтажные решения для кинovоплощения своих размышлений. Эта часть фильма отличается поистине поэтической пластикой. С большим мастерством пользуется автор приемом параллельного монтажа: состыковка планов, одинаковых по месту действия, но разных по времени — военных и мирных, снятых в одном ракурсе, производит впечатление неожиданное и сильное. Кадры взаимно дополняются и взаимоусиливаются. Они становятся звуками единой лирической мелодии, родившейся благодаря глубокому авторскому проникновению в суть материала. Когда же автор переходит к более близким по времени событиям, поэтическое начало в фильме уступает место началу логическому, событийно насыщенному, разговорному. Объем материала, с которым пришлось столкнуться здесь режиссеру, огромен. Справиться с ним было, наверно, крайне трудно, потому что большая часть информации вторична и требовала особенно глубокого анализа с режиссерской точки зрения, потому что без этого нельзя было найти способ для образного ее переосмысления. Но хотя найти яркий кинематографический эквивалент для всех аспектов такой глобальной темы, как тема борьбы партии за претворение в жизнь Программы мира, выдвинутой на XXIV ее съезде, казалось задачей почти неразрешимой, А. Колошину все же удалось сделать кинорассказ необыкновенно выразительным и в чисто кинематографическом отношении.

Говоря о способах подачи информационного материала в фильмах международной и зарубежной тематики, мне хочется выделить также творческую манеру В. Лисаковича. Мягкая, проникновенная и тонкая, она нисколько не противоречит острой публицистической направленности его фильмов, но придает им своеобразие и особую выразительность, которая всегда бывает присуща а в т о р с к и интересным кинематографическим работам. Назову фильмы В. Лисаковича недавнего времени: «Твои сыновья, Греция» и «Час Ирландии». В каждом из них режиссер ищет своеобразное композиционное решение, нащупывает свой, особый тон разговора. Но о каких бы странах и континентах ни говорил он в своих фильмах, каких бы событий ни касался, его рассказу всегда присуще своеобразие авторской интонации и глубокая насыщенность мыслью.

За последнее время на карте Европы всеобщее внимание привлекла Португалия. Полная проблем, сложностей и противоречий, она по праву вызвала интерес кинематографистов, и вот уже на телеэкране появилась оперативно сделанная нашими телевизионными коллегами лента «Песня о Португалии». Над новой картиной об этой стране, о происходящих в ней событиях и сдвигах работает сейчас Ю. Монгловский.

Фильмы международной тематики, главной задачей которых является четкая идейная направленность, тесная связь с политикой и идеологией, именно поэтому обладают способностью активно воздействовать на внутренний, духовный мир зрителей, на их взгляды и действия. Чем глубже такое воздействие, тем ценнее документальный фильм, будь он строго событийным или поэтически обобщенным. Возможности кинематографической стилистики неисчерпаемы, и появление в ней лирического элемента представляется, по-моему, естественным и органичным. Больше того, мне кажется в высшей степени отрадным, что сейчас мы можем все чаще говорить о неразрывном союзе пафоса и поэзии во многих произведениях кинопублицистики.

Хочу обратить в этой связи внимание на опыт Е. Вермишевой, в особенности на последние ее картины «Повесть о первой весне» и «Джунгли остывают от войны», в которых ведется рассказ о Вьетнаме и Лаосе. «Повесть о первой весне» посвящена первым мирным дням, которые пришли после двадцати лет войны на израненную вьетнамскую землю. Буквально с самого начала фильм властно настраивает нас на тот диапазон чувств, в котором будет вестись все повествование. Радостные, смеющиеся люди вздрагивают от залпов праздничного победного салюта и испуганно закрывают головы руками. Они так привыкли к взрывам бомб и свисту снарядов, что еще не научились спокойно воспринимать звуки мирного салюта. Они пугаются этого громкого, «взрывного» выражения радости победы. Отличная деталь, свидетельствующая о профессиональной зоркости и человеческой чуткости режиссера. В обеих картинах документальный репортаж является основным методом, которым пользуется Вермишева, но репортаж не мешает ей вглядываться и анализировать, сопоставлять и оценивать. Оба фильма взаимно дополняют друг друга, оба от репортерских зарисовок переходят к размышлениям о народе, его истории, традициях. В картине «Джунгли остывают от войны» автор особенно глубоко проникает в такие понятия, как народ, национальные традиции, мир. В свете жизни со всеми многочисленными реалиями, умело и точно зафиксированными режиссером, эти вечные и простые категории делают особенно понятным и близким зрителям главный вывод, к которому ведет фильм: народ хочет жить в мире. Так из органичного сочетания репортажа и лирического размышления родился впечатляющий кинорассказ, не просто хорошо документированный, но и глубоко образный, поэтический, утверждающий за документальным экраном право быть поэтом факта, раскрывать его изнутри, образно.

Успех фильма как идеологического оружия — это всегда еще и его профессиональный успех. Мы не имеем права выпускать произведения творчески маломощные. Наши идеи необходимо пропагандировать страстно, увлеченно, изобретательно, интересно, доказательно, ярко. Ни на минуту не должны мы забывать, что наши идеологические противники частенько оперируют теми же фактами, тем же изобразительно-хроникальным материалом, теми же кадрами, что и мы в своих работах. Значит, для того, чтобы наши фильмы стали неоспоримым свидетельством правильности наших идей, идей коммунизма, нам надо так воплотить и художественно осмыслить, осветить используемый нами документальный факт, чтобы он не только звучал убедительнее, чем у наших идеологических противников, а и перечеркнул их работу, их идеи.

Не следует думать, что достаточно провозглашать и утверждать правильные мысли, чтобы публицистический фильм стал действенным оружием в борьбе идей, кипящих в мире. Мы не можем и просто эксплуатировать интерес зрителя к происходящим на экране событиям. Даже самые сенсационные, они способны утомить зрителя своим обилием, если подаются с экрана бессистемно, невыразительно. Всякий документальный материал требует глубокого и всесторонне продуманного подхода к вопросам художественной формы. Поэтому помня об успехах в решении интересующей нас темы, которыми сейчас гордится советский кинематограф, не следует закрывать глаза на то, что еще многие наши

фильмы бывают обязаны своим успехом у аудитории значительности отображенных в них событий, а не своим собственным творческим открытиям.

Мы ни на минуту не должны забывать о том, что даже, казалось бы, очевидные наши удачи тоже не абсолютны, что в ряду фильмов, выпускаемых на экран, немало работ слабых, в художественном отношении ничем не примечательных. Такие работы подражательны и серы, комментарий обычно преобладает в них над изобразительным рядом, а кинематографическая пластика, монтаж подменяется декларацией. Мне не хотелось бы называть эти фильмы поименно. Я режиссер, а не кинокритик, и на собственном опыте знаю, как трудно делать кинематографию. Но опыт каждого из нас подсказывает, что серьезная тема не терпит снисходительности, а, напротив, призывает к самоконтролю и трезвости в оценке творческого процесса и его результатов. Наша нелегкая работа требует такой широты кругозора, мировоззрения, такого уровня и глубины, который только и может позволить кинематографисту говорить о значительных проблемах времени и как аналитику и как художнику. Нам мало одного добросовестного отношения к работе. Для успеха нужно нечто несравненно большее и редко встречающееся.

Область кинематографа, о которой мы ведем разговор, так значительна идейно, что не дает нам права на просчеты и на ошибки. Нам можно бывает иногда простить недочет, явившийся результатом творческого поиска, но ничего, что затемняло бы смысл или искажало идеологические параметры фильма, мы себе прощать не вправе. Всякая такая искаженность или затененность всегда является следствием профессиональной неграмотности кинематографиста и должна стать ему предупреждением о «бедствии», о подстерегающих его новых опасностях. Не ради какого-то искусственного «ужесточения» в нашем подходе к вопросам художественного творчества, а просто потому, что область нашего творчества — идеология и политика: здесь мы просто не имеем права на малейший просчет.

На просчет — нет, но на поиск — обязательно. Поиск, впрочем, это даже не наше право, а наша неотъемлемая обязанность, без него мы просто ничего не сможем добиться, ничего не сделаем по-настоящему значимого, интересного. Ведь в искусстве, в том числе и в искусстве политического документального фильма, не существует никаких специальных средств, при помощи которых можно было бы наверняка достигнуть кинематографической выразительности. Но в арсенале документалиста, делающего фильм на международные и зарубежные темы, есть все же своя система отобранных временем выразительных киносредств, которые необходимо изучить и освоить каждому режиссеру. Только вот использовать их надо не механически, а каждый раз по-новому, творчески преломляя через специфику данного материала.

Наши фильмы — это трибуна, с которой ведущие идеи времени выражаются также отчетливо и страстно, с той же убежденностью и силой, с какой эти же идеи провозглашает и аргументирует оратор, выступающий на большом форуме. С той только разницей, что площадь, на которой происходят наши «заседания», практически необозрима. Поэтому слово, сказанное нами с трибуны экрана, приобретает силу, которую нельзя переоценить. Ведь именно слово формулирует идеи и облекает мысли в законченную форму. Мы, документалисты-публицисты, всегда обращаемся к слову как полноправному и необходимому элементу в образном художественном решении стоящей перед нами кинематографической задачи. Долгое время мы обходились только дикторским текстом. Сейчас мы часто обращаемся к синхронным рассказам участников фильма. Ведь когда идеи, которыми живет наш публицистический фильм, подкрепляются живым свидетельством участников событий, мы вправе рассчитывать на особую убедительность своей работы.

Фильм Р. Кармена «Камарадос» сделан с использованием синхронных интервью ла-

тиноамериканских коммунистов. Прекрасно снятые, выстроенные в форме свободной беседы, где интервьюер и рассказчик одинаково заинтересованы в предмете разговора и хорошо знают его суть,— эти интервью становятся выразительными кинопортретами говорящих и придают особую убедительность проникновенному авторскому рассказу о коммунистах Латинской Америки. И лица и слова интервьюируемых настолько выразительны, что достаточно взглянуть на человека, услышать его осмысленное, прочувствованное, твердое слово, чтобы сразу же поверить в силу и выношенность защищаемых им идей. Очень важных для нас идей. Идей коммунизма.

Когда же основу фильма составляют прямой идеологический конфликт, прямая идеологическая сшибка, живое слово участников столкновения оказывается тем аргументом, который помогает экрану «родить истину». Так, всегда неоценима роль всяких свидетельских показаний, которые невозможно заменить авторским словом без существенных потерь для документальной достоверности фильма. Как бы правильно и доказательно ни рассказали мы о преступлениях хунты в авторском тексте к фильму «Обвинение», наш рассказ не добился бы и части того эффекта воздействия, который был им достигнут благодаря включению в него свидетельских показаний жертв и очевидцев преступлений. Ведь оспаривать правдивость их слов невозможно, а значит и невозможно оспорить неизбежность и справедливость того обвинительного приговора, который зритель с гневом и презрением выносит, пережив все увиденное и услышанное на экране, чилийскому фашизму.

Особенно нужен, даже необходим, незаменим синхронно записанный текст, если он вплетен в интригу, тогда он становится важнейшим фактором воздействия на зрителей.

В этой связи мне хочется сказать несколько слов по поводу термина «говорящая голова», которым на Западе, в том числе и у наших друзей кинематографистов из социалистических стран, обозначают фильмы, построенные целиком или в большей своей части на диалогах снимаемых в таком фильме людей. Повелось считать, что фильмы, в которых на экране такие «говорящие головы», якобы антикинематографичны. По-моему, с этим невозможно согласиться. Мне довелось видеть знаменитый телевизионный фильм В. Хайновского и Г. Шоймана «Смеющийся человек» — признания наемного убийцы, фашиста Конго-Мюллера. Должен сказать, что процесс внутреннего обнажения Конго-Мюллера, его духовного саморазоблачения перед камерой потрясал в зале кинотеатра не менее, чем у экранов телевизора. Я думаю поэтому, что правы В. Хайновский и Г. Шойман, когда утверждают: «Человек, запечатленный кинокамерой и микрофоном, является прекрасным средством, чтобы выявить и раскрыть важные в социальном отношении тенденции времени — как в положительном, так и в отрицательном их смысле. Ибо г о в о р я щ и й ч е л о в е к (разрядка моя — *Л. М.*), взгляды которого отражают объективно существующую действительность в субъективном преломлении, позволяет зрителю провести столь важный для познания процесс идентификации: хочет он быть таким или не хочет».

Однако найти настолько выразительного индивидуума, взгляды которого отражали бы объективно существующую действительность, наверно, невероятно трудно, и потому на экране часты подмены — результат облегченных поисков типажа. Так, кинорепортажные опыты фильмов-анкет «синема-верите» часто оказываются поверхностными и недостаточными для того, чтобы выйти на уровень обобщений.

Еще одна проблема этического характера: касаясь жизни реального человека, кинематографист обязан ответить на вопрос: как и зачем он входит в нее? Операция «на душе» — дело сугубо тонкое и в этическом отношении ответственное. Поэтому надо обязательно сперва решить, нужна ли такая операция? Корректна ли она в нравственном, этическом смысле? Если же операция обоснована и необходима, то такому индивидууму — и микрофон в руки.

Попробую подытожить: синхрон интересен тогда, когда интересен говорящий человек, его облик, ход его рассуждений, манера общения; когда говорящий человек работает на фильм, и экранное знакомство с ним становится событием для зрителя. Человек на экране может быть голосом автора, может выступать и как представитель взглядов, неприемлемых для кинематографистов; единственное, чего он не должен — это существовать на экране просто так, «для разговору». И еще он никогда не сможет возместить пробелов в режиссуре и операторской работе — изобразительной ущербности фильма.

Не возместит этой ущербности и дикторский текст, который с момента появления звукового кино в большинстве случаев рассматривается как функция, выработанная вроде бы специально для сокрытия недочетов изобразительного решения фильма. Век звукового кино долог, а разговор о взаимоотношениях зрительного ряда и звучащего слова в фильме, пожалуй, ровесник ему. Не думаю поэтому, что мне доведется поставить в этой дискуссии последнюю точку, да и цель моя в другом: я хочу обратить внимание лишь на некоторые моменты, определяющие место дикторского слова в документальной публицистике.

Авторское слово, отлитое в дикторский текст, должно быть ярко публицистично, это самоочевидно. Но в произведении кино — искусства зрелищного — оно должно все же применяться лишь тогда, когда необходимость в нем бесспорна и безусловна.

Польский режиссер Я. Бжозовский сделал фильм о Вьетнаме. В этом фильме нет текста. Только в самом начале на экране появляются иероглифы и звучит голос, поясняющий их значение: хлеб, жизнь, смерть, борьба... Понятия самые простые и первозданные. Поэтому потом, когда мы читаем с экрана документальный кинорассказ *без комментариев*, в памяти спонтанно возобновляются предварившие его категории, всем одинаково близкие. Именно они и дают ракурс для нашего восприятия. Проникая в суть событий и в то же время абстрагируясь от них, зритель сам, без подсказок автора, приходит к осознанию происходящего, делает выводы, комментирует. Все увиденное на экране приобретает в его сознании не только конкретный, сиюминутный, но еще и общезначимый, как бы всечеловеческий смысл. Понятно все, даже больше, чем можно было бы выразить словами. Так бывает всегда, когда произведением искусства движет глубокая и прочная пружина *внутренней драматургии*.

Сделать бессловесный фильм чрезвычайно трудно. Он требует безупречного владения пластикой кино, широкого ассоциативного мышления, тонкого и умелого сочетания трезвого разума с яркой эмоциональностью — словом, требует высокого профессионализма.

Конечно, было бы неразумно относить эти высокие требования только к безмолвным документальным фильмам. Столь же высокие требования, бесспорно, стоят и перед фильмом разговорным. Тем не менее защищаемое мною положение, что дикторский текст не спасает фильма,— справедливо и закономерно, так же, впрочем, как справедливо положение о том, что в хорошо с изобразительной точки зрения решенном фильме полноценный дикторский текст — один из важных элементов успеха.

Нельзя только пользоваться текстом неосмотрительно, без чувства меры, как это произошло, к примеру, в фильме «Ближний Восток: тревожное время», который кажется мне перегруженным словесным комментарием. Возможно, причиной неравновесия тут явились чрезвычайно сжатые сроки работы: фильм этот может служить примером подлинно оперативной кинореакции на событие; но, тем не менее, перегрузка картины многословным дикторским текстом очевидна.

В произведениях документальной кинопублицистики дикторский текст должен представлять особую, самостоятельную ценность. Ему не обязательно быть слишком громким, ораторским. Надо избегать словесной безапелляционности, которая часто оборачивается бездоказательностью. Гражданская страстность должна питать слово изнутри, не пре-

вращая его в крик. Лучше быть спокойно доказательным, подчеркнуто аргументированным, чем напористо риторичным. Когда автор доказывает, а не кричит, голос правды прозвучит с экрана с особой силой и неоспоримостью. Лучше, по-моему, не злоупотреблять и нарочитыми эмоциональными эффектами, ибо взрыв расчетливо накопленных и до поры сознательно сдерживаемых чувств всегда действует сильнее, чем постоянные, идущие крещендо эмоциональные всплески.

И еще: слово кинопублициста должно быть и ясным и образным. Переход к широким обобщениям, стремление воздействовать на чувства зрителя, вызвать ответную реакцию требуют от автора умения мыслить и аналитически и ассоциативно, способности добиваться художественной полнозвучности речи. Дикторский текст — тоже литература. Но литература особого рода — кинематографическая. Для нее, как и для всякой литературы, органична вся система тропов: эпитеты, сравнения, метафоры, гиперболы, инверсии. Но в кино литературная образность — не самоцель, а средство для достижения главной цели — образности собственно кинематографической. И разумеется, дело не в том, сколько слов мы говорим с экрана, а в том, насколько ценны эти слова и как они сказаны. Сказаны нами. Авторами.

Личность автора — ведущее начало в фильме как кинематографической структуре.

Конечно, у фильма всегда есть автор, вопрос только в том, способен ли он проявиться в нем как л и ч н о с т ь. Авторский фильм — это не обязательно рассказ от первого лица. Смешно думать, что достаточно сказать «я знаю, видел, помню...» или «мы были, ходили, смотрели...», чтобы документальный фильм получился авторским. Тем более это неприменимо к рассматриваемой нами категории фильмов. Мы ведь неоднократно подчеркивали, что жизненный материал, составляющий основу документального кинорассказа на темы международной политики или на зарубежные темы, объективно неподвластен автору фильма. Событие таково, каково оно есть, работа же автора сводится только к тому, чтобы придать ему в фильме необходимое освещение и звучание. Необходимое для фильма. Необходимое для идеи, автором страстно защищаемой. Защищаемой — л и ч н о. Именно поэтому правильная расстановка сил: «автор — материал» становится первоочередным условием успеха.

К сожалению, права автора в некоторых наших фильмах используются не по праву. А иногда и во вред — и автору и теме. Так бывает, когда не в меру активный и старательный, автор начинает слишком громко кричать, произносить гневные речи, обличать и возводить до уровня вселенских категорий то, что не требовало ни крика, ни вселенских обобщений. Когда в таких случаях трезвый зрительский взгляд разворошит звонкую словесную шелуху и пристально вглядится в предмет разговора, то внезапно окажется, что перед ним всего-навсего событие, которое в лучшем случае заслуживало мимолетного упоминания. Эффект такого разочарования всегда губителен и для темы и для авторов фильма.

Наше поколение кинематографистов связывает понятие «авторские фильмы» с «Обыкновенным фашизмом» Михаила Ромма. Вот работа, в которой автор был, несомненно, началом первичным. Он пристально рассматривал кадр, вслух и как будто на глазах у зрителя осмысливая его, вводил в ряд других кадров, строил образную систему, выходил на обобщения. Роммовский комментарий был неспешно раздумчив, в меру саркастичен и как будто даже спокоен по тону. Но на самом деле неторопливость и обстоятельность и изобразительного ряда и авторского раздумья властно организовывали и собирали нас для того, чтобы мы с ненавистью и гневом осознали самую суть фашизма, звали нас к соразмышлению и к осознанию фрагментов истории, возникших на экране.

Называя «Обыкновенный фашизм» Ромма первым в ряду современных нам авторских фильмов, мы не отводим ему роли первооткрывателя. Если бы наш разговор был историческим исследованием темы, мы начали бы его с Дзиги Вертова, коснулись бы и неко-

торых других мастеров советского документального экрана, потому что и до Ромма были кинодокументалисты, шедшие путем авторского публицистического кинематографа.

Вспомним Александра Медведкина. Его кинопублицистика — это всегда очень личные фильмы, обладающие характерной манерой авторской кинематографической речи. Его не спутаешь ни с кем. Пронесший через всю свою жизнь жаркий пафос революции, Медведкин обо всем говорит со зрителями страстно, темпераментно, даже плакатно — таков язык художников его поколения. Особенно плодотворно эта особенность таланта Александра Медведкина проявляется в его кинопамфлетах на международные темы «Разум против безумия», «Склероз совести», «Дружба со взломом». К ним, как и ко всему творчеству Медведкина, мы возвращаемся постоянно, потому что в них всегда есть и злободневность и своеобразие авторских решений.

Высокое право говорить об истории и современности от своего лица есть у Романа Кармена. Право, добытое огромным опытом его работы в кино. Право, завоеванное всей его жизнью. Кармен всегда был страстным публицистом, и его камера запечатлела все определяющие моменты истории последних сорока лет. А в последнее десятилетие внимательный взгляд Кармена-кинопублициста обратился к Латинской Америке, земле страдающей и борющейся, которую теперь, с легкой руки Кармена, все зовут «пылающим континентом». Именно так — «Пылающий континент» — назывался первый фильм трилогии Кармена о Латинской Америке. Второй — «Чили. Время борьбы. Время тревог», третий — «Камарадос». Уже в «Пылающем континенте» было много поразительных эпизодов, позволяющих понять характер латиноамериканских народов, особенности их национально-освободительной борьбы. В этой картине автор последовательно проводил мысль о том, что эта борьба — объективная, исторически обусловленная закономерность, что те политические сдвиги, которые постоянно дают о себе знать в жизни разных государств Латинской Америки, являются естественным и необходимым результатом пробуждающегося самосознания народов в борьбе за свою свободу и независимость.

Обозначившись в «Пылающем континенте», пройдя через фильм «Чили. Время борьбы. Время тревог», тема яростных политических битв с империализмом и реакцией с особой силой прозвучала в фильме Кармена «Камарадос», где авторский рассказ тем более страстен и убедителен, что автор знакомит нас с образами живых людей — коммунистов, наших товарищей по духу, по вере, по идеалам. «Камарадос» — это страстное слово о коммунистах Латинской Америки. Страстность коммуниста, сила борца, нежность поэта, влюбленность художника — все это сплелось в картине Кармена «Камарадос». И именно поэтому дикторский текст к фильму стал таким по-товарищески доверительным и взволнованным, настолько, что нейтральное словосочетание «дикторский текст» кажется в этом случае каким-то неуместным. Кармен, мужественно и последовательно пронесший свою кинокамеру борца почти по всему миру, дал нашему экрану не только богатый изобразительный материал, но и свое понимание современного мира, живущего борьбой и надеждами.

В последние годы жанр документальной кинопублицистики привлек внимание писателя Константина Симонова, который и в этом жанре остался верен главной теме всего своего творчества — теме войны. «Чужого горя не бывает» — рассказ о войне во Вьетнаме, который в длинном строю советских и зарубежных кинолент, посвященных мужественной борьбе вьетнамского народа, занял одно из первых мест. Как и все подобного рода киноленты, этот фильм строится на материалах хроники. Не всегда уникальной. Виденной. Знакомой. И все-таки заново узнаваемой, заново открытой и понятой благодаря автору фильма. Симонов выступает в картине «Чужого горя не бывает» как настоящий литератор-кинематографист. Как кинопублицист, кинопоэт. Симоновские фильмы — это ожившие книги. И по драматургии, и по языку. Вглядываясь в экран, автор ищет в нем под-

тверждения собственных продуманных и выстраданных еще в период работы над его основными книгами, мыслей. Связь эта органична, но не буквальна. Ведь и кадр говорит, и в кадре есть свой точный смысл. Симонов слышит голос кадра, чувствует его глубинный смысл, и обращает в живое слово, связывает с ощущением, умно и смело лепит нужную фразу, точную, поэтическую и глубоко эмоциональную. Его авторский голос избегает нарочитой плакатности, ибо суть для него в другом — в ясном осознании того, что война — это тяжкий человеческий труд, кровавый и смертный, что горе, которое она с собой несет, трагично для всех и чужим ни для кого из нас быть не может, что главное счастье человека на планете — это мир и постоянная, упорная, самоотверженная борьба за мир. Страстной любовью и уважением к солдату, труженику войны Отечественной, принесшей не только нашему народу, а и всему человечеству избавление от фашизма, проникнута последняя кинопоэма Симонова «Шел солдат...», где к живым голосам сорока кавалеров солдатского ордена Славы всех трех степеней присоединяется полноправный и полнозвучный голос самого автора фильма, поэта и солдата.

Пример Симонова, Кармена, Медведкина, Ромма напоминает, что в какие бы теоретические и профессиональные сферы ни уходили кинематографисты, они никогда не должны отвлекаться от сверхзадачи своей работы — от стремления установить прочный — из сердца в сердце — контакт со зрителем, от непосредственного и действенного влияния на того конкретного человека, который сидит в зале кинотеатра или у экрана телевизора.

Ведь вопросы темы международной политики, борьбы за мир, против империализма и колониализма, всегда остро, лично касались и касаются каждого человека. Но удержать его внимание не на событии, а на рассказе об этом событии в фильме — это, тем не менее, задача всегда особая и нелегкая. Для того, чтобы ее успешно решить, необходимо знать зрителя: его интересы, уровень знаний, информированности и т. п. Кстати, основные неудачи мы терпим именно тогда, когда недооцениваем зрителя, относимся к нему без должного доверия и уважения.

Сейчас чрезвычайно популярна документальная проза. Все чаще читатель ощущает настойчивое стремление к серьезному исследованию истории, а потому с большим вниманием следит за мемуарной литературой, как и за всем, что относится к жанру документальной прозы, от которой мы, кинодокументалисты, явно отстаем. Там, где литература использует с е р ь е з н ы е читательские интересы с максимальным для себя эффектом, мы еще идем путем более легким, полагая, что любое слово, любая информация, прозвучавшая с экрана, будет принята с благодарностью. Опасное заблуждение! От тех времен, когда любопытство зрителя удовлетворялось созерцанием подкатившего к вокзалу поезда, мы ушли очень далеко. Но, как ни печально, как раз в заботе о наращивании необходимого запаса образных решений, способных поднять кинорассказ до уровня искусства, мы, документалисты, преуспели еще недостаточно. Это досадно по отношению ко всем жанрам документального кино, но по отношению к жанру документальной кинопублицистики, обращающейся к темам международной политики и актуальным зарубежным проблемам, досадно вдвойне.

Свои обязанности по отношению к зрителю мы не имеем права понимать и решать упрощенно. Внимание кинопублициста должно быть направлено в сторону зрителя таким образом, чтобы художественное воздействие фильма оказалось глубоким и впечатляющим, тогда никто в зале не останется холодным или безучастным.

Молодежь — будущее нашего мира, значит миру быть таким, какой мы сегодня воспитаем нашу молодежь. Об этом нам тоже необходимо думать постоянно. Наши фильмы обязательно должны быть интересны молодежи, и прежде всего, в аспекте идеологическом. Борьба за коммунистическую идею — это борьба за разум, за будущее планеты, за мирный труд и научно-технический прогресс. Это борьба за души людей.

Опыт международных кинофестивалей, проходивших в Москве, Лейпциге, Кракове, убеждает нас в том, что в борьбе идей, кипящей в мире, у кинематографа особо важная роль, потому что наш современник предан кино с самых ранних лет, потому что кино — это еще и обязательно любимая муза юных.

Здесь необходимо снова обратиться к Постановлению ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», очень серьезно заострившему внимание именно на этом чрезвычайно актуальном аспекте нашей работы: «Важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

Наши фильмы призваны встать в один ряд с важнейшими документами эпохи, ибо мы — кинопублицисты международной и зарубежной темы — работаем на гребне самых значительных событий в жизни нашего мира. Мы представляем в кинематографе очень важное направление, задачи которого определяются самыми главными задачами нашего Советского государства в области международной политики. А область политики неразрывно связана с идеологией. Если правомерен такой термин, я назвал бы нашу работу в области кинопублицистики — политико-идеологической. Когда из наших рук выходит на экраны готовый фильм, уже темой своей призванный стать полноправным аргументом в споре идей, в борьбе правды и неправды, мира и агрессии, справедливости и насилия, то дело нашей профессиональной и человеческой совести состоит в том, чтобы вложить в него все то лучшее, что есть в нас, то, что позволит фильму стать достойным произведением искусства и действенным оружием в руках партии.

В. Черных

НТР: проблемы, характеры, конфликты

Заметки драматурга

Сюжет, конфликт, герой — привычная терминология драматургии. Но меняется наша жизнь, и классические параметры драмы получают иное наполнение. Представления о конфликте в искусстве меняются уже вслед за тем, как они меняются в обществе. Ведь изменения, происходящие в искусстве, являются отраженным следствием глубинных процессов жизни.

Конфликт, как и жизнь, сегодня стал другим. Скажем, на Пермском телефонном заводе, где мне приходилось бывать в связи с работой над новым сценарием, произошел такой случай. Две только что поступившие на завод девушки, причем обе они из потомственных рабочих семей, подали заявления об уходе. Оказалось, что с ними грубо обошелся начальник цеха. Девушки не захотели работать с невежливым, бестактным руководителем. Этот не слишком примечательный «случай из жизни» открывает тем не менее прямой выход к актуальной проблеме.

Сегодня много спорят и пишут о научно-технической революции, о том, как эта революция повлияла на человека. Ни одна статья не обходится без ссылок на Чешкова — героя пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» и фильма В. Соколова «Здесь наш дом». Температура спора повышалась по мере того, как параллельно с Чешковым и вслед за ним, в короткий период последних трех лет, появилась целая плеяда театральных, кинематографических, литературных «деловых людей». Правда, в качестве эталона критика избрала Чешкова. Были даже попытки возвести этот

Разговор о природе современного драматургического конфликта, начатый в этой статье кинодраматурга В. Черныха, в следующем номере «ИК» продолжит кинодраматург А. Гельман.

образ в абсолют, а все остальные рассматривать как подражание. Думаю, что это не так. Но даже если считать эпигонами всех «деловых» героев, пришедших вслед за Чешковым, это не меняет сути процесса. Известно, что количество эпигонов тоже является показателем значимости литературного явления.

Суть же, я убежден, состоит в том, что многие писатели заметили, что в жизни начинает формироваться новый тип героя. В том качестве, в каком он существует сегодня, его не было еще даже лет десять-пятнадцать назад — до экономической реформы, которая глубоко повлияла на все процессы в нашей промышленности и в сельском хозяйстве. Именно реформа расчистила плацдарм для такого героя, создала ему поле деятельности, сформировала его как «делового человека».

И не потому ли Олег Прончатов Виля Липатова остался непонятым и критикой и читателем, хотя он-то и был, несомненно, предтечей нового героя? Но он оказался «преждевременным человеком», его характер, его методы смутили многих и даже тех, кто два-три года спустя приветствовал Чешкова.

●

...В конце августа 1972 года было опубликовано Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

В Постановлении отмечалось, в частности: «Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

Партийный документ появился в тот момент, когда новый герой, что называется, только-только взошел на подмостки искусства. Он оставался тогда еще той первой ласточкой, которая не делает весны. Но три года, прошедшие со времени выхода в свет Постановления, показали, какое точное знание жизненных процессов лежало в его основе. Было бы упрощением представлять дело так, будто поток производственных фильмов последнего трехлетия да и сам повышенный интерес художников к этой теме были продиктованы Постановлением. В действительности все обстоит гораздо сложнее. Здесь обнаруживается глубокая связь, диалектическое взаимодействие. Партийный документ стал тем мощным катализатором, который интенсифицировал процессы, уже начавшиеся, уже завязавшиеся подспудно в киноискусстве под влиянием жизни. И его значение состояло в том, что необходимость поворота к новой теме, к новому герою, уже созревающая в недрах искусства, была как бы вычислена и тем самым поддержана и ускорена.

Постановление нельзя отрывать от экономической реформы. Они — звенья одной цепи. Партия, проводившая реформу в жизнь, констатировала, что кинематограф отстает от жизни, отрывается от ее живых, реальных процессов. Такие фильмы на рабочую тему, как «Седьмое небо», «Антрацит» или «У нас на заводе», обозначили тупик, из которого надо было искать и находить выход. Но и эти фильмы, на мой взгляд, сыграли для драматургии определенную роль. В искусстве важно не только открывать новое. Не менее нужно доказать, что на данном направлении искать уже не надо. Стало ясно, что подобного рода картины — сама их методология подхода к действительности, драматургия, образная система — уже принадлежат вчерашнему дню. Да, они сыграли свою роль. Так в свое время некоторые ныне навсегда забытые книги подготовили почву для нового метода, которым прославилась русская литература,— метода критического реализма. Нечто похожее произошло в кино на наших глазах. И вот сегодня уже наступила пора взглянуть на социальные процессы, происходящие в нашей жизни, с другого художнического плацдарма, подойти

к ним с критериями, взращенными более широкими представлениями о советском образе жизни.

За эти три года мы стали свидетелями определенных перемен в киноискусстве. В чем они?

Хотя бы в том уже, что сегодня изменились привычные формы и рамки критических размышлений о кинопроцессе. Совсем недавно они главным образом сводились к тому, как поднять «средний уровень» фильмов.

Сегодня об этом говорят меньше. Может, проблема решена, и на наших студиях работают лишь мастера? Да нет, вопросы профессионализма в кинематографе стоят по-прежнему остро, и «серых» фильмов как будто не стало меньше, и критика, как всегда, упрямо борется с этой ремесленной продукцией.

Но пафос сегодняшних полемик в кинематографе состоит в другом.

Эпицентр спора переместился в основополагающую сферу искусства — в ту, которая прямо стыкуется со сферой общественной.

Я имею в виду прежде всего проблему героя.

Приход в искусство нового героя — это всегда свидетельство коренных перемен и в искусстве и в жизни. Можно спорить о том, насколько нов тип «делового» человека, можно отказывать ему в высоких нравственных качествах и мрачно предсказывать недолгую жизнь в искусстве, как это делает некоторая часть критики. Но одно бесспорно: этот герой пришел из жизни на экран именно потому, что наступило его время. Я не сомневаюсь в том, что именно он олицетворяет тенденцию развития.

Да, такой герой непривычен. Его общественное поведение многим кажется эксцентричным и чем-то даже шокирует. Но лично я выступаю за такого героя, я — его адвокат, единомышленник, единоверец, хотя мне самому не все в нем нравится. Но я верю в его энергию, организованность, наконец, в его полезность обществу.

Из «деловых людей» нашего кинематографа самый близкий мне человек, разумеется, Семен Бобров, герой моего сценария «Человек на своем месте» и одноименного фильма, поставленного режиссером А. Сахаровым. В своих размышлениях мне легче ссылаться на него, тем более что полемика вокруг фильма, на мой взгляд, затронула несколько проблем, общих и принципиальных для нынешнего этапа развития нашего кинематографа.

Защищая Семена Боброва, мне приходилось уже за «круглым столом» «ИК» (1973, № 5) говорить о родословной подобных героев; о том, что в сельском хозяйстве сейчас занято более 400 тысяч специалистов с высшим образованием, что на руководящих постах произошла «смена караулов». Сменилось поколение руководителей. Самородки, яркие индивидуальности, лидеры колхозного движения в течение многих лет, те, кто до всего доходил своим умом, кто брал не образованием, а огромным опытом и волевым нажимом,— эти люди, составившие целую эпоху в нашей истории, постепенно уступили свои председательские места другому поколению. Сегодняшних колхозных руководителей учили хозяйствовать в институтах. Этот прогрессивный процесс — по законам диалектики — тоже имеет свои издержки. Но главное очевидно. Сегодня у нас в стране очень много профессионально подготовленных людей. И мы гордимся, что по количеству инженеров, занятых в промышленности и сельском хозяйстве, с нами не может соперничать ни одна страна мира.

И в то же время именно сегодня начала ощущаться нехватка талантливых руководителей на всех уровнях производства. В этом нет никакого парадокса. Условия производства настолько усложнились, что скоординировать, предвидеть, вывести трудовой коллектив на новые рубежи способны только личности талантливые и незаурядные.

Наша советская система дает равные возможности всем, все могут получить образование, наше общество никого не оставляет без работы и без поддержки, но все остальное зависит уже от самой личности, а личностью еще надо стать.

И в этом человеку должно помочь искусство. Поэтому-то сегодня так нужен активный

жизнеутверждающий герой, герой, которому бы подражали, на которого бы равнялись. Я откровенный сторонник такого героя: удачливого, напористого, знающего, чего он хочет. И с чувством юмора. Это качество, на мой взгляд, должно быть почти непременным. В народе всегда ценили мудрецов, поклонялись им, но любили все-таки «кучерявых и с гармошкой». Превосходный фильм «Самый жаркий месяц» имел бы больший зрительский успех, если бы главный герой не был бы так излишне серьезен, даже мрачен.

В нашем обществе происходят изменения, мы стали раскованнее, мы стали больше смеяться. Мне приходилось бывать на всякого рода совещаниях, где решались труднейшие производственные конфликты, и я могу утверждать, что атмосфера этих совещаний не похожа на атмосферу в наших киновариантах. В реальных спорах сегодня нет былой натуги, ни тем более казенности.

Я очень внимательно следил за дискуссиями по «Человеку со стороны». Производственники-инженеры приняли Чешкова, как явление, положительное на данном этапе, рабочие были более сдержанны: да, такой руководитель нужен, но работать с ним не очень-то приятно. А если говорить о предшественниках Чешкова, руководителях, которых нам показало кино тридцатых годов, то они явно выигрывали рядом с Чешковым по своей человеческой, а не функциональной сущности, будь то Шахов из «Великого гражданина» или Максим из трилогии о Максиме.

В последнее время появилось уже довольно много интересных «производственных» картин, рассказывающих о жизни рабочего класса, почти на каждой студии есть свои удачи, особенно на «Ленфильме», который, похоже, снова начинает набирать силу в разработке новых тем. Это и «Старые стены», и «Ксения, любимая жена Федора», и «Здесь наш дом», и «Премия».

Но научно-техническая революция — это процесс, который захватил и город и деревню. А вот деревне в кино в последнее время везет меньше, удач здесь очень мало.

Казалось бы, все должно быть наоборот. Если говорить о достижениях в нашей советской литературе за последние годы, то они наиболее явственно выявились в нашей «деревенской» прозе. Раскрылись таланты В. Шукшина, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Астафьева, Е. Носова и целого ряда других писателей. Сформировалась плеяда публицистов-«деревенщиков».

Может быть, писателей, пишущих о деревне, не привлекают для работы в кино? Нет, такие попытки делаются, но не так активно, как хотелось бы, и как того заслуживает сама деревенская проблематика. Что же касается публицистов, то, на мой взгляд, их работа в художественном кинематографе пока не дает ярких результатов. В чем же все-таки дело? Я думаю, что не надо повторять прошлых ошибок, когда мы в кино пытались решать проблемы химизации или обсуждали всем миром, как сеять пшеницу и как доить коров. Производственники все равно это знают лучше нас и в каждом конкретном случае поступают, как подсказывают обстоятельства. И еще — не надо искать никакой особенной деревенской специфики.

Человек, будь то горожанин или сельский житель, ощущает воздействие научно-технической революции в равной мере. Проблемы личности, городской ли, деревенской ли, сегодня уже едины и общи. Я убежден, что сегодняшний выпускник сельской средней школы отличается от городского выпускника только качеством подготовки, но ни в коей мере не своими устремлениями и психологическим настроем.

Когда-то в город уходили, потому что город лучше обеспечивал материально, сегодня скорее наоборот: деревня во многих местах материально обеспечивает молодого человека лучше. И все-таки отток существует, и он вполне естествен, да и почему выпускник, если он хочет заняться физикой или музыкой, должен оставаться в деревне и становиться механизатором? Хуже, когда человек, который хочет быть механизатором и работать на земле, все-таки уходит из деревни.

Однажды я возвращался из колхоза в районный центр, где жил в гостинице, и в авто-

бусе познакомился с парнем. Он оказался из того же самого колхоза, откуда я ехал, потом он ко мне часто приходил в гостиницу, и мы о многом говорили. Он ушел из колхоза и работал в райцентре, хотя и зарабатывал меньше, и жил в худших условиях, не в своем доме, а снимал угол. И все-таки он не хотел работать в колхозе. Хотя и ничего не приобрел в маленьком районном городишке: условия жизни в нем почти не отличались от условий жизни в его деревне. В свое время он закончил среднюю школу, в деревне, потом служил на флоте на ракетном крейсере, потом поработал на стройке в Сибири. А когда вернулся домой, оказалось, что жить и работать в деревне он уже не может. У руководства колхоза стоял человек, который привык все решать только сам. Принципы управления, организация производства, разграничение обязанностей — все, что молодой человек уже узнал в других коллективах, здесь не применялось «за ненадобностью». Был «отец-командир», который все решал сам. Возник конфликт. Парню пришлось уйти, председатель оказался сильнее. Я не думаю, что эта ситуация типична только для деревни... Такого рода руководителей в жизни было достаточно. На каком-то этапе они играли даже положительную роль. В народе для них даже существовало характерное словечко: «батя». Сегодня «батя» как социальный тип практически исчез, появился «шеф» — выражение заимствованное, но точно отражающее взаимоотношения руководителя и подчиненного. Не казнить или миловать, а руководить.

Время требует от художника исследовать проблемы личности на уровне современных задач коммунистического строительства. И на уровне современного художественного мышления.

Можно поставить вопрос так: а нужны ли вообще такого рода фильмы — идущие по живому следу времени, а то и забегающие вперед, когда еще и в обществе нет полной ясности по поводу того, как будет развиваться тот или иной процесс, во что выльется то или иное явление? Не будут ли подобные ленты завтрашнего дня фильмами короткого действия, одного дня — как газетная полоса?

Убежден: такие фильмы необходимы!

Помимо вечных проблем, в обществе всегда есть вопросы, которые в данный момент остро волнуют всех, будь то акселерация или освоение космоса. А наше общество, наш зритель уже созрели для того, чтобы идентифицировать себя с героем, думать, решать, спорить на определенном мировоззренческом уровне. И уровень этот высок. Зрителю нужен спор, нужна острота, диспут, проблема. Вспомним, как огромен был интерес к таким фильмам, как «Председатель» и «Твой современник». А ведь то были не мелодрамы и комедии, то были социальные, политические фильмы!

В эпоху научно-технической революции время набирает скоростные темпы. Действительность — производство, люди, отношения — меняется едва ли не так же быстро, как пейзаж за окном вагона. «Деловые люди» только-только вошли в кинематограф, только-только утвердились в нем, а нам уже необходима новая ступень, новая стадия познания личности героя. Мы не удовлетворены констатацией его социальной сути — мы хотим разработки по нравственной и психологической линии. На то есть резоны. Пока «деловые люди» по своей психологии все-таки типичные тактики — и Чешков, и Бобров, и Лагутин. Они знают, как вывести из прорыва цех, колхоз, фабрику. Но они еще мало задумываются о высших категориях бытия. Человек у них пока существует для работы, а не работа для человека.

Однако и в этой области уже есть очевидное движение. Фильм А. Гельмана и С. Микаэляна «Премия» произвел такую же сенсацию, как несколько лет назад И. Дворецкий со своим Чешковым. Героя «Премии» бригадира Потапова к племени тактиков не причислишь. Нравственный уровень Потапова куда выше, хотя по должности он — рядовой бригадир, а не командир производства. Но мыслит Потапов, как стратег и политик. А действует, как деловой человек, хотя внешний облик Потапова (его превосходно играет Е. Леонов) полемически лишен всех современных примет

деловитости — нет в нем ни элегантности Боброва, ни командирской повадки кинематографического Чешкова. Этот мешковатый, флегматичный человек понимает научно-техническую революцию прежде всего как революцию в сознании. Как этап самосознания личности. Его бригада по принципиальным соображениям отказалась от премии, а он начинает свои объяснения в парткоме с программного заявления: «На днях у нас в бригаде произошла научно-техническая революция».

Вот и попробуйте найти «рубрику» для такого героя! Кто он? Да кто бы он ни был, каков бы ни был его литературный генезис, такой герой рожден советским образом жизни, и сегодня он нам нужен, необходим. Потому что обществу прежде всего нужны герои, способные оказывать на него революционизирующее влияние. Потапов — из них.

Я говорю главным образом о героях «производственных» фильмов, во-первых, потому, что мои творческие интересы долгое время были сосредоточены на людях, связанных с производством. На собственном опыте я убедился, что время работает на них. Еще пять лет назад сценарий о социологах на любой студии был бы воспринят как научная фантастика, сегодня он представляет реальный общественный интерес.

Следующий мой сценарий снова будет о деревне. Я собираюсь съездить к В. Первицкому — известному звеньевому, вообще поездить по местам, где есть безнарядные звенья, именно в них происходят сейчас чрезвычайно любопытные явления, складываются новые человеческие отношения.

Я не причисляю себя к чистым «деревенщикам», меня интересует современная проблематика, и после трех сценариев, написанных про деревню (один из них был экранизацией романа П. Проскурина «Судьба», над которым мы работали вместе с автором романа и режиссером Е. Матвеевым), я много ездил по заводам, хотелось увидеть, что происходит в передовых рабочих коллективах, а происходят события удивительные.

Сейчас сценарий, который я условно назвал «Собственное мнение», готов и ожидает постановки на «Мосфильме». Главный герой — снова молодой человек, на этот раз заводской психолог — есть сейчас такая должность на ряде заводов,— который решает не только производственные конфликты. Да и вообще — что такое производственная проблема? Скажем, проблема качества — это проблема производственная или нравственная?

А если говорить о реальных прототипах, то мне многое дало знакомство с Пермским телефонным заводом и его людьми.

Известно, что каждая эпоха выдвигает свой тип героя. И мы являемся свидетелями интереснейшего процесса: как эпоха подбирает себе героя по росту.

Но «деловой» герой и «производственный» фильм — лишь одна сторона проблемы. Кинодраматурги ведут поиски в разных направлениях, и, надо сказать, уже есть реальные результаты.

Сегодня в кинематографе плодотворно работает когорта драматургов, которым перевалило за тридцать. Они еще не раскрылись полностью, но начали работать в полную силу именно в последние годы. Е. Григорьев, О. Агишев, А. Лапшин, В. Мережко, А. Гельман, Р. Ибрагимбеков — с их именами уже прочно связан свой круг идей, свой художественный мир. Стоит хотя бы по названиям вспомнить последние сценарии этих драматургов, и мы назовем по меньшей мере семь хороших фильмов. Большинство из них держали кинорепертуар по всей стране: «Романс о влюбленных», «Последняя встреча», «Каждый день доктора Калинниковой», «Здравствуй и прощай», «Премия», «Ксения, любимая жена Федора», «И тогда я сказал — нет!»...

Это авторские фильмы в том смысле, что имя автора-драматурга значится в титрах на равных с именем режиссера. Но разговор идет не о дележе славы — разговор о том, что именно драматург обогащает кинематограф новыми идеями и новыми образами.

Я могу лишь повторить вслед за мэтром советской кинодраматургии Е. И. Габриловичем, что идеальный тип сценариста — это кинематографический писатель, иными словами тот, кто имеет талант и мужество раз-

рабатывать в искусстве свою тему. Такими людьми, такими писателями, работающими для кино, я и считаю названных выше своих коллег. Их творчество обогатило наше киноискусство идейно, нравственно, образно. Верен теме своего поколения О. Агишев, и в «Последней встрече» он поднимает ее на самый высокий регистр лирического звучания. Как всегда, парадоксален Е. Григорьев. Но и лирический эпос, и современная хроника — все у него обретает явную или скрытую социальную подоснову.

А. Гельман, досконально знающий строительное дело, тонко чувствует нравственный аспект современной темы. А. Лапшин удачно работает в документально-очерковом жанре. В. Мережко открыл нам на редкость колоритный мир, населенный «странными», чудаковатыми людьми — что ни характер, то удивление. Р. Ибрагимбеков особенно чуток к миру личности, он мастер тонкого психологического письма.

В ближайшие годы от этой плеяды драматургов, набравших инерцию творческого движения, следует, видимо, ожидать максимума творческой отдачи. Тем более что теперь можно рассчитывать на поддержку Центральной сценарной студии, созданной во исполнение Постановления ЦК КПСС. Во главе студии встал кинодраматург В. Соловьев, и вся деятельность студии красноречиво свидетельствует о том, что даже неразрешимые проблемы можно разрешить. Разумеется, если за них взяться, как это и было, наконец, сделано в результате тщательного анализа положения в кинодраматургии после Постановления ЦК КПСС.

Студия выполняет и функцию координационного центра, но она берет на себя и продюсерские обязанности, соединяя литераторов с режиссурой, к тому же ведет поиск талантливых людей — кинематографу, как всякому организму в искусстве, необходим постоянный приток свежих сил. Уже сегодня налажены прямые контакты с республиканскими киностудиями.

Организация сценарной студии поможет в решении самых насущных вопросов киноискусства. Чем больше талантливых людей будет работать в кинематографе, тем больше творческих перспектив, надежд на открытия.

●

Что будет дальше?

В каком направлении станет меняться тип героя, необходимый нашему времени?

Не знаю. Могу только высказать предположение, что герои производственных фильмов требуют теперь более глубинного психологического анализа.

Не берусь выдвигать прогнозы, как скоро это произойдет. Да и не в том суть. Суть же, наверное, состоит в том, что само время дает художнику могучий творческий импульс. Новизна процессов — производственных, социальных, нравственных — не может не волновать. Потому что это сама жизнь, в которой все мы. И это должно находить отражение в искусстве.

Владлен Кузнецов

От фильма-факта к фильму-исследованию

Когда из года 1975-го оглядываешься назад, в год 1971-й, остро чувствуешь, как выросли мы за это время, за девятую пятилетку, которая победно завершается ныне. Когда из года 1975-го смотришь вперед, в год 1980-й, ясно понимаешь, что в десятой пятилетке нам предстоит развиваться еще стремительней, еще интенсивнее.

Обсуждение проекта Директив, подготовка к XXV съезду КПСС заново ставят перед каждым целый ряд очень важных вопросов: чему учат уроки прошедшей пятилетки? что взять в будущее из ее опыта и что делать иначе? как лучше развивать положительное и устра-

нять недостатки? что предпринять, чтобы завтра идти вперед быстрее, чем вчера?

Самые хорошие планы, подчеркивает Леонид Ильич Брежнев, могут оказаться не выполненными, если те, от кого они зависят, не вложат в дело частицу своей души, своего сердца. А как этого добиться? Как сделать, чтобы все больше людей могло и хотело вложить в дело частицу своей души? Размах социалистического соревнования в девятой пятилетке дал творческому энтузиазму масс качественно новый импульс. А как будет все обстоять в десятой? Думать об этом надо ведь загодя. И не только плановикам. Кинематографистам — тоже. И, может быть, даже раньше плановиков.

Одна из самых кардинальных наших задач на длительную перспективу сформулирована в Отчетном докладе XXIV съезду таким образом: органически соединить преимущества социализма и возможности научно-технической революции. Применительно к искусству кино эта задача, как мне представляется, была затем конкретизирована, выражена предельно ясно и глубоко в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

То, что говорится в Постановлении, на мой взгляд, и есть программа, которой следует руководствоваться кинематографистам, чтобы эффективно способствовать соединению преимуществ нашего строя и возможностей НТР. Программа — не на год, но на годы.

Очень многое, о чем шла речь в Постановлении, реализовано. Но ведь для будущего всегда важнее ставить акцент не на сделанном, а на том, что предстоит сделать.

Да, наше кино активно способствовало формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали. Но мы могли, мы должны были делать это еще активнее.

Да, в лучших лентах художественного и документального кино нашли талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира. Но таких лент должно было быть, могло быть гораздо больше.

Что же пролегло между «могло» и «есть»? Между «есть» и «должно быть»? Где они — наши кинематографические резервы? Наши мосты между желаемым и реальным?

Хочу коснуться этих вопросов, используя материал, который знаком мне больше всего: научно-документальную кинопублицистику.

●

В последнее время, когда речь идет о действенности идеологической работы, все чаще и настойчивее повторяются слова: дойти до ума и сердца каждого человека, до каждого из нас, живущих сегодня в условиях развитого социализма.

Мы все глубже осознаем, что иначе — не воспитаешь, не превратишь знания в убеждения. Но одно дело — осознать, а другое — осуществить. Дойти до ума и сердца каждого человека. Что может быть труднее?!..

Опыт кинопублицистики у нас — плодотворнейший. Но ведь одним вчерашним днем жив не будешь.

Какой бы опыт кинопублицистики, какой бы теоретический багаж ни был за плечами у кинематографистов, всякий новый фильм для него, для всей студии — это новый трудный поиск самых верных, самых надежных путей к уму и сердцу зрителя.

У каждого этот путь — свой. Чем он неповторимей, тем лучше. Но, предпочитая свой путь, не лишне, наверное, знать о путях, которыми идут твои товарищи «по цеху». Именно эта мысль побудила меня попытаться определить ту рабочую формулу кинопублицистики, которой мне (вольно или невольно) приходилось пользоваться, участвуя в создании научно-популярных и документальных картин.

Хочу сразу оговориться. Первое. Ни на какие теоретические обобщения я не претендую. Это просто попытка извлечь какие-то уроки из собственного опыта работы.

Второе. Все те критические замечания, которые делаются в статье в адрес тех или иных картин, в большей или меньшей степени относятся и к фильмам, в создании которых мне доводилось участвовать. В конечном счете, успех каждой публицистической картины — наш общий успех. И неудача каждой картины — наша общая неудача.

Третье. Я сознательно не буду подробно анализировать в этих заметках те ленты, советские и зарубежные, за которыми прочно и заслуженно закрепилась слава выдающихся или значительных. Такие, например, как «Обыкновенный фашизм», «Чужого горя не бывает», «Пылающий континент». Видимо, сейчас гораздо важнее разобраться в причинах того, почему выдающихся произведений публицистического жанра в нашем кино меньше, чем можно было бы ожидать, исходя из оценки его истории, опыта, кадров, идейно-художественного кредо и того замечательного времени, в которое мы живем и которое удивительно насыщено яркими, мощными, неповторимо притягательными событиями и человеческими характерами.

●

Мне кажется возможным одну из рабочих формул современной научно-документальной кинопублицистики определить следующим образом: художественно-пропагандистский способ управления проблемными ситуациями в обществе.

Жизнь в условиях научно-технической революции с каждым днем становится более динамичной, многогранной и сложной. При таких обстоятельствах оказывается все менее эффективным рассмотрение какого-либо отдельного явления изолированно от общего процесса развития жизни. В статике, а не в динамике, как целое, а не как часть целого.

Научно-техническая революция выдвигает на передний край комплексный подход при анализе явлений, угадывание причинно-следственной связи и между разрозненными, на первый взгляд, явлениями. Но как раз такого всесторонне диалектического подхода многим нашим научно-популярным и документальным картинам и не хватает. Чаще основой фильма является факт или сумма изолированных фактов, вырванных из жизненного «контекста», а не ситуация, всегда предполагающая те или иные связи, неповторимая в своей сущности.

Прошу понять меня правильно. Я отнюдь не против информативности, факта как такового. Факт всегда лежал и будет лежать в основе документального и научно-популярного киноискусства. Я не против и того, чтобы создавались «фильмы-факты». Агитация фактом — незаменима. Чем выше информационный заряд фильма, тем лучше. Но ведь мы говорим о кинопублицистике. Причем, не о публицистическом осмыслении факта, а о кинопублицистике как жанре киноискусства.

Не стремлюсь я втиснуть кинопублицистику и в какую-то схему. Дзига Вертов, например, определял кинопублицистику так: «Съемка фактов. Сортировка фактов. Распространение фактов. Агитация фактами. Пропаганда фактами. Кулаки фактов. Молнии фактов! Громады фактов. Ураганы фактов».

Пусть так. Подобная трактовка вполне правомерна. Правда, лично мне она больше по душе с вертовским же призывом к художественной «расшифровке жизни», к поиску равнодействующей «среди миллионов явлений, связанной с данной темой».

Многовариантность подлинно творческих решений — основа искусства. Но для каждого периода времени свойственны, видимо, наиболее созвучная зрителю авторская интонация, наиболее действенный коммуникационный канал, наиболее плодотворный подход к жизни. Мне лично кажется, сегодня полезно вести поиск на путях художественного осмысления проблемных ситуаций. Вернее: на путях раскрытия человеческих характеров в проблемных ситуациях. Через процесс принятия решений и их реализации.

Как Александр Сергеевич Пушкин характеризовал драматический вид искусства? Как правдоподобие страстей и чувствований в предлагаемых обстоятельствах. Трансформируйте это определение с учетом документальности экрана и, да простится мне эта неожиданная конкретизация научно-технической революции, вы получите, что во многих случаях драматургичность — правдиво отображенное поведение человека, принимающего управленческое решение и действующего в проблемной ситуации.

Попытаюсь сопоставить сказанное с конкретным опытом собственной сценарной работы. Вместе с режиссером И. М. Стависским мы делаем сейчас второй полнометражный фильм, посвященный проблемам экономики развитого социализма в эпоху научно-технической революции (первый — «Экономика, управление, человек» вышел на экраны в 1971 году).

Работая над этими картинами на Киевской студии научно-популярных фильмов, мы стремились посильно углубиться в вопросы совершенствования возможностей НТР и преимуществ социализма, искали способы экранного, публицистического осмысления и киновыражения экономической мысли и экономической практики в их нынешнем повседневном бытовании.

Мы, например, четко поняли (экран, материал, съемки нас этому обучали беспрестанно), что нельзя выхватить из экономики один какой-то изолированный факт и создать на его основе даже самую примитивную «экономическую мелодию». Один факт — как одна нота, как одна буква в алфавите. Сами по себе они могут быть очень выразительными, но что прояснишь, что содержательного скажешь уму и сердцу, ударяя по одной ноте или повторяя одну букву?

Допустим, ударили мы по клавише «до», извлекая звук — «бракованные туфли». А что дальше? Что сделать, чтобы туфли были добротными, элегантными, модными? Чтобы их было вдоволь? Именно этих ответов ждет тот, кто смотрит фильм.

Ударили по другой клавише. Прозвучало экономическое «соль»: «создано искусственное море и новая гидроэлектростанция». И опять, чтобы рассказать о каких-либо серьезных выводах и обобщениях, надо взять этот факт во всей полноте его жизненного контекста.

Совсем иное дело, когда выстраивается причинно-следственная цепочка социально-экономических фактов, связанных непосредственно с этим явлением, когда авторы пытаются заставить «звучать» несколько нот и букв (а уже тем более — вовлечь в игру всю клавиатуру или весь алфавит). Тогда тот или иной экономический факт, осмысленный научно, обретает плоть и кровь, тогда можно объяснять, доказывать, о чем-то спорить, что-то принимать или отвергать. Тогда экономика перестает быть «нудной», «однообразной», «тоскливой», как бухгалтерские сатиновые нарукавники, а становится необыкновенно интересной.

И, главное, не абстрактно, не отвлеченно интересной, а важной и нужной для каждого человека. Она перестает быть «чужой» и приходит к вам в дом, оборачиваясь вашей одеждой, едой, светом, теплом, воздухом всей вашей жизни.

Умножая количество фильмов-фактов, фильмов-информаций, мы, видимо, не будем отставать в «обзорном» показе действительности. И это — хорошо. Но мы будем, пожалуй, отставать в ее философско-образном осмыслении. А это — плохо.

Сколько у нас, к примеру, делалось фильмов о строительстве домен, шахт, химических комплексов, гидроузлов? Фильмов, где фиксировались факты растущего капитального строительства, факты трудовой активности людей, факты красоты созидания нового. В них было много превосходных индустриальных панорам, ярких портретов монтажников на высоте, с увлечением снятых торжественных первых плавок.

Все это, безусловно, и нужно и интересно. Пусть количество таких фильмов (профессионально сделанных, конечно) растет и впредь. Но ведь в те же самые годы отставание в нашем капитальном строительстве, потери на фондоотдаче, на медленном освоении мощно-

стей, на низком качестве объектов стали особенно ощутимы на фоне общих успехов в народном хозяйстве. А кинопублицисты кадр к кадру, фильм к фильму утверждали, что все идет нормально. Думаю, что это получилось потому, что ситуация, процесс развития, его тенденция ускользнули от нашего внимания. И не мудрено. Как увидеть процесс, если снимаются разрозненные факты, если им не дается научное истолкование? Если они не ставятся в какой-то социально-экономический ряд?

Как правило, в фильмах мы показываем факт-итог, факт — зрелый плод, который послушно падает к ногам зрителя: его остается лишь благосклонно поднять с земли и съесть.

Тут правомерен вопрос. А как быть, скажем, с передовым опытом? Разве это не тот плод, даже простая фиксация которого на экране уже сама по себе станет актом участия кинематографистов в распространении нового, в активном положительном воздействии на ход коммунистического строительства?

Да, станет, да, является. И фильмов, которые просто будут славить передовиков производства, победителей социалистического соревнования, правофланговых пятилеток, просто будут информировать о передовом опыте, надо делать все больше. Собственно, их и так создается немало. Потому-то у меня за них и «меньше болит душа».

А вот таких фильмов, как «Письмо в газету» (автор сценария и режиссер М. Серебренников), где передовой опыт, социалистическое соревнование, сами передовики, «середняки» и отстающие отображены не как «результат», не как «данность», а как диалектический процесс вторжения в жизнь и ее изменения к лучшему, таких фильмов у нас пока что не очень много. Между тем, кто скажет, что они нужны меньше, чем фильмы чисто информационные?

И здесь самое время перейти ко второму слагаемому кинопублицистики в нашей рабочей формулировке — к проблемности ситуации.

●

Важнейшая задача литературы и искусства — помогать Коммунистической партии и народу формировать социальную активность масс, развивать государственность мышления каждого человека, будить органическое желание, потребность, жажду лично участвовать в творческом преобразовании мира на коммунистических началах.

Но ведь нельзя изучить математику, заучивая наизусть ответы, которые печатаются на последних страницах учебников. Снимая фильмы-результаты, фильмы-итоги, фильмы — решенные задачи, мы рискуем формировать не зрителя-творца, а зрителя-потребителя. Кто-то уже построил, кто-то уже научил, кто-то уже вырастил... а при чем здесь он, зритель?.. Откуда взялся предъявляемый ему результат? Как была решена задача? Лучшим ли способом? Вроде бы все и правда, но эту правду зритель все же получает скорее на уровне знаний, чем на уровне убеждений. Вот если бы он сам доказал ее, эту правду, если бы познал ее вместе с героями, лично до нее докопался, тогда бы она стала ему гораздо родней. Как у Маяковского: «но землю, с которою вместе мерз и полуживую вынянчил...». К такой земле действительно относишься иначе, чем к той, «где инжир с айвой растут без труда у рта твоего».

Исходя из этого (а может быть — идя к этому), мы построили картину «Экономика, управление, человек» в виде трех конфликтных, проблемных экономических ситуаций. Одна касалась планирования, другая — внедрения научных новшеств, третья — научного управления производством. Все три ситуации мы предъявили участникам «круглого стола», организованного на студии (ученым, инженерам, рабочим, журналистам). Причем сделано это было без всяких «репетиций». И снималось так, что зритель как бы вместе с участниками «круглого стола» знакомился с нашими конфликтными ситуациями. И вместе с ними анализировал эти ситуации, привлекая к решению не только чужой, но и свой собственный опыт, свои знания, свои варианты управленческих решений.

То, что происходило на экране, становилось как бы толчком, импульсом к проблемному, конструктивно-критическому, постановочному

разговору на экономические темы. И разговор этот во многих производственных коллективах, где мы показывали фильм, действительно разгорался после просмотра. Причем, как-то совершенно незаметно дискуссия переходила от фабулы и конфликтов фильма к экономическим сюжетам, конфликтам и задачам, которые касались тех, кто сидел в зале. Фразы, которые начались со слов «а вот в фильме...», постепенно уступали в выступлениях зрителей место фразам, которые начинались со слов: «а вот у нас в цехе...», «а вот у нас на заводе»...

Хочу признаться, однако, что три разрозненных конфликтных ситуации, разработанные нами в фильме «Экономика, управление, человек»,— это было не совсем то, к чему мы стремились. Многое нам не удалось воплотить на экране. Первоначально мы предполагали построить фильм в виде киноварианта так называемых «управленческих игр», которые возникли в конце 50-х годов как способ активного обучения по принятию оптимальных управленческих решений.

В чем суть этих игр и что в этом случае могут увидеть зрители на экране? Участникам предлагается конкретная экономическая задача. Скажем: машиностроительный завод длительное время не выполняет планов по росту производительности труда (исходные данные — такие-то); как вывести его из прорыва?

И вот началась бы мозговая атака, которая проходила бы на глазах у зрителей, с их, зрителей, нарастающим размышлением над нерешенной проблемой. В итоге мы оказались бы участниками процесса, который и поднял завод (а он должен был быть в фильме вполне реальным) на новую ступень организации и культуры труда.

Чем все это было бы лучше, чем три отдельных, локальных конфликтных ситуации? Тем, что мы *вместе со зрителями* ухватили бы весь экономический процесс от начала и до конца в его диалектическом развитии. А это было бы не только органичнее в анализе экономики, поучительнее в педагогическом смысле, но и совершеннее в смысле драматургичности. Если бы игры наши удались, можно было бы действительно говорить о воплощении на экране какой-то драмы экономических идей. К сожалению, нам этого высшего, по нашему мнению, единства достигнуть не удалось. Мы смогли организовать материал лишь в три цепочки, в три процесса, единые по смыслу, по идее, но не по фабуле, не сюжетно.

И снова хочу подчеркнуть, что, пытаясь поделиться каким-то своим опытом, я, конечно же, далек от мысли о его универсальности. И отнюдь не хочу уподоблять себя и других тем восточным владетелям, о которых с хорошо понятной иронией упоминает в своих «Опытах» Монтень. Эти владетели дали опрометчивую клятву пить воду только из одной реки. Но тем самым, замечает Монтень, они обезводили для себя весь остальной мир. В нашем кино, как и в нашей жизни, есть множество рек с отличной питьевой водой. И из каждой нужно уметь напиться и уметь напоить других.

Чем успешнее мы движемся вперед по пути строительства коммунизма, тем сложнее задачи, которые нам приходится решать. Не легче, а сложнее! Научно-техническая революция не только не сулит кнопочного рая, но каждодневно повышает требования к человеку, к его знаниям.

Вот почему нам очень нужны сейчас фильмы-задачи, которые бы настраивали на волну поиска, инициативы, вторжения в противоречия современности, будили бы азарт самоличного участия в решении проблемы.

Как сделать, чтобы все предприятия выполняли государственный план? Как сделать, чтобы быстрее распространялся передовой опыт (в механизированном звене свекловода Петра Аверьяновича Журавского производительность труда уже лет пятнадцать вдвое выше, чем у свекловодов его родного Жашковского района, и втрое, чем у свекловодов его родной Черкасщины)? Как сделать, чтобы быстрее улучшалось качество товаров для народа (значительный процент таких товаров у нас, как известно, все еще низкого качества)? Как уменьшить текучесть рабочей силы?

Как охранять природу? Как привести

школьное образование в соответствие с НТР?.. Проблем — непочатый край.

Причем зритель непременно сам должен принимать участие в их решении вместе с героями фильма и его авторами. И это никак не должна быть игра в поддавки, облегченное толкование процесса. Проблемы должны быть жизненными, а не игрушечными. И, конечно же, не случайными, не второстепенными, а магистральными, фундаментальными, наиболее значимыми и для современности и для будущего.

●

Поскольку в фильме проблемная ситуация ценна не сама по себе, не самоцельно, а лишь как объект «управленческого воздействия», как точка приложения человеческих знаний, человеческой воли, человеческих сил, вполне уместно перейти к следующему, на мой взгляд, компоненту кинопублицистики — к разбору вопроса об управлении как непременном ее признаке.

Здесь я позволю себе одно воспоминание. Несколько лет назад мне довелось увидеть на Лейпцигском фестивале внешне очень неброскую ленту, которую сделали вьетнамские кинематографисты об одном из эпизодов своей героической борьбы против империалистической агрессии. Мне кажется, что я помню ее до мельчайших подробностей. И при каждом воспоминании она волнует меня почти так же, как и при первом просмотре.

Среди тысяч вьетнамских военных дорог, так похожих на русские, польские или испанские военные дороги, была одна особенно тяжелая дорога. Один из ее участков несколько лет подряд методично, изо дня в день, кромсала американская авиация.

Бомбы в очередной раз ложились в цель. И панорама, снятая с верхней точки, убеждает нас в том, что внизу, на теле дороги, не осталось живого места: сплошное месиво. А когда самолеты прилетают сюда на следующий день — дорога опять живет. Они снова крошат ее, с еще большим ожесточением. Снова бомбы ложатся точно в цель. Снова внизу — огненный ад и первозданный хаос. Но когда приходит новый день — по дороге опять идут к фронту машины.

Так повторялось день за днем. И кинокамера спокойно и основательно показывала не только бомбежки, но и то, как дорога обретает бессмертие. Показывала тех, кто дает ей бессмертие. Причем, не после, а именно в нечеловечески трудные часы от налета до налета.

Они живут здесь же, в глубоких землянках под скалами — бойцы небольшого вьетнамского саперного отряда. Целый год вместе с ними жили и авторы фильма. Жили — и с трогательной суровостью, с эпической неторопливостью и простотой фиксировали на пленку все детали этого беспримерного поединка. Бомбежка — руины — работа — дорога... Бомбежка —руины—работа —дорога...

Фильм бы не получился, если бы в его основе не было острой проблемной ситуации. И фильма не было бы, если бы решение найденной проблемной ситуации было показано зрителю лишь как результат, как данность, а не как процесс принятия и реализации определенного плана действий.

И никакими силами нельзя было бы придать героям фильма те неповторимые легендарные черты, ту захватывающую образную мощь, которые они совершенно естественно приобрели, проявляясь в конкретных поступках, в поведении, в драматическом действии по преодолению конфликтных ситуаций.

Не новость и не секрет, что показывать на экране войну ситуативно, проблемно, не как результат, а как конфликтный процесс, как цепь преодолений на пути к результату, значительно легче в силу самой военной специфики. Вместе с тем и ситуативность, и проблемность, и, главное, вопросы стратегии и тактики стоят в условиях мирного труда, в условиях научно-технической революции не менее остро, хотя и совсем по-другому, чем в военных условиях.

Мы все прекрасно сознаем, как важно нам всем учиться науке управлять. Но суть этой науки, в конечном счете, сводится к умению поднимать и организовывать патриотический энтузиазм масс, к умению принимать верные управленческие решения и, разъяснив трудо-

вым коллективам, проводить их в жизнь. «Чтобы эффективно осуществлять управление коллективами и социальными группами,— говорит академик Вадим Александрович Трапезников,— нужно, чтобы «реализовалась формула «з н а ю т — м о г у т — х о т я т— у с п е в а ю т».

Между тем герои наших фильмов все еще нередко показываются так, как будто они не очень точно и полно з н а ю т, не очень компетентно и эффективно м о г у т, не очень убежденно и целенаправленно х о т я т, не очень убедительно и достоверно у с п е в а ю т.

Чаще всего это возникает тогда, когда перед героями не ставятся по-настоящему управленческие проблемы. Но многое зависит и от того, что авторы фильмов подчас довольно слабо представляют себе — какие же оптимальные экономические и социально-политические решения применимы в той или другой ситуации. Между тем без научной сверхзадачи фильма — управление важной проблемной ситуацией — высокого публицистического накала, не риторического, не формального, а содержательного активного накала достичь крайне сложно.

Не тема, а проблема образует публицистичность, сообщает фильму актуальность взгляда и актуальность подхода.

Я уже сказал, что нам с режиссером И. Стависским не удалось в фильме «Экономика, управление, человек» полностью решить задачу, которую мы перед собой поставили. Сейчас, во втором нашем фильме мы еще раз пытаемся это сделать, пытаемся п у б л и ц и с т и ч е с к и организовать экономические проблемы сегодняшнего дня, дать их цельный, не разорванный экранный эквивалент, причем непременно как объект для управленческих решений героев и зрителей в ходе самого кинематографического действия.

На сей раз основой для этого мы избрали не управленческие игры, а конвейер. Обычный (и очень необычный, если вдуматься) заводской конвейер. Как символ отрицательных последствий научно-технической революции конвейер фигурировал уже не однажды. Мы пытаемся использовать его, как образ, совсем по-другому, в его деловом плодотворном аспекте.

Поднимитесь над технологией, продлите начало и конец конвейера за стены цеха, завода, отрасли — и вы сразу почувствуете, что его ритмы, его движения, его жизнь, которые зависят от сотен и тысяч факторов, есть в значительной мере кардиограмма экономической деятельности страны, многих ее трудовых коллективов и отдельных тружеников.

Конвейер лихорадит, если где-то за тысячи километров от него кто-то недодал какие-то детали. Конвейер может вообще остановиться из-за чьей-то халатности. А то, что сходит с конвейера, в свою очередь, порождает новые экономические перспективы. Причем, может так получиться, что именно они, эти перспективы, через многократные опосредования, станут причиной, которая помешает кому-то где-то плохо сработать как раз для этого же конвейера. То есть цепочка замкнется, образовав причинно-следственный круг, точнее — виток причинно-следственной спирали.

Единство экономических связей, зависимость всех и каждого друг от друга в эпоху НТР столь велики, что, не боясь ошибиться, можно утверждать: чем бы любой из нас ни занимался, он вкладывает труд во все сферы человеческой деятельности, он сам для себя производит телевизоры, обувь, мебель, автомобили, костюмы, чистый воздух, зелень листвы, кинофильмы и настроение.

Вот вы берете в руки с прилавка магазина отвратительную пару обуви. И бросаете реплику: «Когда они научатся работать?» Вот вы едете в такси и видите траншею, которую никак не зароют несколько месяцев. И бросаете реплику: «Когда они научатся работать?» Вот вы смотрите откровенно слабый фильм. И бросаете реплику: «Когда они научатся снимать?»

А кто такие — «они»?

Не правильней ли сказать — мы? Более того — я?

В своей картине мы хотели бы раскрыть парадоксальность ситуации, при которой растущие масштабы и разветвленность экономики в условиях социализма оказываются все

больше «привязанными» к каждому человеку.

А чтобы все это было на экране выражено предметно, мы ставим в картине рядом с конвейером, с образом бесконечно решаемой и бесконечно возникающей проблемной управленческой ситуации в экономике образ того, кто призван решать все возникающие проблемы, формировать, принимать и осуществлять управленческие решения. Образ действующего, делающего дело человека.

Мы будем пытаться снять методом кинонаблюдения жизнь одной рабочей семьи. Все то, что принесли ей годы девятой пятилетки. И все то, что дала пятилетке эта рабочая семья. Мы постараемся протянуть нить от самых будничных дел и забот семьи (починка телевизора, струйка воды из закрытого крана, грубость продавца в магазине) к самым глобальным экономическим проблемам современности.

Чтобы жилось лучше, каждый человек должен ощутить, что не кто-то другой, а именно он сам — творец, главная причина этой л у ч ш е й ж и з н и. И не только в масштабах семьи или трудового коллектива, но и в масштабах всего государства.

●

Так или иначе все публицистические фильмы — это фильмы о человеке и для человека, а каждая проблемная ситуация — есть ситуация для человека и проблема для человека.

В конечном счете центральный, главнейший для нас вопрос успеха или неуспеха в управлении — это вопрос у с п е х а и л и н е у с п е х а в в о с п и т а н и и и п о д б о р е к а д р о в.

Роль субъективного фактора в жизни общества все растет. Но научно-техническая революция сдвинула привычную шкалу человеческих ценностей.

Повышая значение субъективного фактора, роль человека во всех сферах деятельности, научно-техническая революция в условиях развитого социализма немыслима без слияния науки с производством, без о н а у ч и в а н и я всех сторон жизни.

Сегодня партия подчеркивает, что первостепенную важность приобретает умение достигать результата не любой ценой, а с минимальной затратой сил и средств.

Сегодня необходимо во многом существенно менять сам характер мышления людей, учиться мыслить экономически, о чем с новой силой сказано было и на декабрьском (1973 г.) и на декабрьском (1974 г.) Пленумах ЦК КПСС. И публицисты призваны воспитывать именно те черты духовного облика людей, которые прежде всего, в первую очередь, диктуются н ы н е ш н и м этапом развитого социализма и научно-технической революции.

Вот, например, как определяются черты, необходимые ныне руководителю, в Постановлении ЦК КПСС по Ташкентской городской партийной организации. Это — идейная убежденность, высокие моральные качества, партийная принципиальность и непримиримость к недостаткам, широкий кругозор и профессиональная компетентность, чувство нового, умение творчески подходить к порученному делу, организовывать и воспитывать массы.

Какая замечательная палитра красок для создания действительно публицистических фильмов — проблемных, полемических, умных, утверждающих новое в борьбе со старым, критически направленных против всего отжившего, ставящих конфликтные ситуации и решающих эти конфликтные ситуации, подталкивающих зрителя к их решению. И какая сейчас острая потребность в картинах, написанных именно красками этой палитры.

И тут, видимо, следует перейти уже к следующему компоненту публицистики, к вопросу о влиянии художественно-пропагандистского способа на управление проблемными ситуациями.

●

Некоторые могут возразить, что «управление проблемными ситуациями» и художественно-публицистическое осмысление действительности не очень смыкаются. Я сам слышал подобные возражения, причем достаточно горячие, и потому попробую опровергнуть их. В данном случае — на примере политического фильма, который, если он отвечает своему

названию, непременно является специфическим способом управления проблемной ситуацией.

Предмет ли эстетики, явление ли искусства — откровенно тенденциозные, строго документальные политические ленты? Бесспорно, да. Ибо много ли есть вещей в мире, которые бы рождали сейчас более бурные эмоции, более сильные душевные переживания, больший драматизм страстей и чувствований, чем политика. А ведь драматизм человеческих страстей и чувствований — это и есть первейший и древнейший предмет искусства.

Как говорил Владимир Ильич Ленин, эмоции неотделимы от человеческого искания истины.

Но есть ли, существует ли та конкретная специфическая киноформа, в которую вливаются и проблемность ситуаций, и управленческие решения, и художественно-пропагандистский накал? По-моему, есть.

По аналогии с лирическим героем поэзии здесь можно и нужно, видимо, говорить о «публицистическом герое» документального кино, выраженном в синтезе: персонаж картины, авторская позиция, зрительское сопереживание.

«Публицистический герой» — это своеобразный философский кентавр. Это совокупность двух таких полярных, но равно обязательных сегодня условий, как глобальность подхода к явлениям жизни, широта, масштабность взгляда — и, вместе с тем, тонкость проникновения во внутренний мир отдельной личности, интимность и доверительность интонаций. Вроде бы фильм сделан для всех людей на земле сразу, и вроде бы он предназначен только для о д н о г о - е д и н с т в е н н о г о какого-то человека, который вот сейчас смотрит его.

Именно «публицистический герой» принимает то решение, которое определяет выход из проблемной ситуации. Он олицетворяет диалектическое единство коллектива и личности, социальной группы и индивидуума, их взаимные требования и ожидания. Он конкретно воплощает ту социальную ответственность и дальнозоркость, без которых динамизм века, его скорости и его возможности обернутся дорогостоящими ошибками.

Именно «публицистический герой» есть то гармоническое соединение разума и эмоций, знаний и нравственности, тот синтез их, который так нужен, но которого пока нет в жизни, где процесс познания, к сожалению, опережает процесс нравственного совершенствования человека.

Наконец, «публицистический герой» — это ответ на потребность эпохи иметь властителей дум, яркие образцы для подражания и наследования.

Такого героя мы видим в прекрасной картине «След души» (режиссер Г. Франк, Рижская киностудия). Почему? Его жизнь вся соткана (и мы это видим на экране) именно из ситуаций, сложных и не очень, из проблем, больших и малых, из управленческих решений, которые он, как коммунист, как председатель колхоза, как общественный деятель, принимал и принимает. И как сочетание всех этих условий, как перерастание в новое качество — возникает волнующий, сильный, привлекательный, близкий и дорогой зрителю, современный с головы до пят образ публицистического героя фильма.

Ему нельзя не верить и дело его нельзя не полюбить, потому что он честно борется, думает, дышит не где-то за кадром, а на экране. И что он — личность, зрителю не предлагают верить на слово. Зритель видит все собственными глазами. И никакое перечисление заслуг не может с точки зрения драматургического сопереживания дать зрителю больше, чем возможность заглянуть в глаза героя, когда он честно борется, думает и дышит, чем возможность для зрителя сказать самому себе, оценив поведение киногероя, его поступки, его судьбу: да, он достоин всех почестей, званий, наград, которые имеет. Он — личность, мой современник.

Мы нередко сами себе задаем вопрос — почему наши герои, такие колоритные, яркие, неотразимые в жизни, переселяясь на экран, выглядят порой так однообразно, невыразительно, серо.

Д у м а е т с я, м ы с а м и д е л а е м и х

такими, лишая пафоса преодоления трудностей, возвышая над проблемными ситуациями, а не погружая в них. Отбирая у них дело, мы обрекаем их на бездействие. А оставляем возможность «позировать» и вспоминать о том, что уже произошло, но чего не видели ни камера, ни зритель. Они — как шахматные фигуры вне игры. Где ладья, где ферзь, где пешка — все едино: нет игры — и нет различий, скрыты и силы и слабости.

У Леонида Мартынова есть стихи, которые мне хотелось бы напомнить в связи с этим:

Вода
Благоволила
Литься!
Она
Блистала
Столь чиста,
Что ни напиться,
Ни умыться.
И это было неспроста.
Ей
Не хватало
Ила, тала
И горечи цветущих лоз.
Ей
Водорослей не хватало
И рыбы, жирной от стрекоз.
Ей
Не хватало быть волнистой.
Ей не хватало течь везде.
Ей жизни не хватало —
Чистой,
Дистиллированной
Воде!

Нам нужно давать «публицистического героя» — в гуще жизни. И таким, который бы решал не только проблемные ситуации вовне, но (что особенно сложно!) и внутри себя самого. Именно на наших глазах. С эффектом нашего, зрительского присутствия.

Наиболее ярким выразителем творческой активности масс, поиска новых и новых резервов является сегодня социалистическое соревнование, распространение и внедрение передового опыта. И не случайно столь высоки интерес и требования к картинам на эти темы. Мы видели уже картины «Правофланговые пятилеток» (автор сценария М. Вознесенский, режиссер Н. Чуриков, «Центрнаучфильм»), «Ленинград, соревнование в действии» (автор сценария В. Самойлов, режиссер В. Сиваченко, «Леннаучфильм»), «Даешь, встречный» (автор сценария В. Шустиков, режиссер В. Ман, «Центрнаучфильм»), «Слава труду» (режиссер Л. Дербышева, ЦСДФ) и другие ленты.

Казалось бы, в социалистическом соревновании уже в силу того, что оно есть соперничество, заключен заряд драматургичности, проблемной ситуативности для управленческого решения. Бери — и переноси на экран. Между тем у нас не очень много удачных картин о социалистическом соревновании.

Почему? Мне думается, потому, что на экран выносится не преодоление проблемности в процессе, а результаты этого преодоления.

●

Вот начинается фильм «Дорогу осилит идущий» (автор сценария Э. Калиновский, режиссер З. Крашенкова, «Леннаучфильм»). Уже само название мобилизует, сулит борьбу, конфликтность, движение вперед, в котором каждый новый шаг есть какое-то отрицание предыдущего. Так и видишь «историю, которая не тротуар Невского проспекта». Этот настрой усиливают и первые кадры фильма, где стремительное движение экспресса «Русская тройка» между Москвой и Ленинградом как бы вводит зрителя в ритмы и темп того преодоления дороги, той устремленности вперед, которые ему предстоит увидеть.

И вдруг — где-то в первой трети пути фильм надламывается. Мы наблюдаем на экране последовательно иллюстрированные абзацы отчета о соревновании двух заводов транспортного машиностроения — Рижского и Калининского. Именно отчета. Борьба, поиск, находки, огорчения, неудачи, взлеты и сбои — все за кадром. А на экране — неторопливые сообщения о том, что сделали рижане, а что — калининцы, что позаимствовали калининцы у рижан, а что рижане — у калининцев. Как это все происходило — мы не видим. Каковы люди, которые это сделали, мы тоже не видим. Они наиболее ярко проявлялись тогда, когда действительно осиливали дорогу. Но авторы снимают их словно бы не в дороге, а на бивуаке, на отдыхе возле этой дороги, когда персонажи записывают в путевой дневник: прошли столько-то километров, видели то-то, сделали то-то. Протокольно, сухо, будто

исполняя опостылевшую формальность. Поскорей бы закончить — да лечь спать.

Иной раз создается впечатление, что для текста в картине не хватало кинопланов — и клеилось подряд все, что было под рукой. Сами по себе существуют средние или крупные производственные планы. Сами по себе звучат слова диктора, стыкуясь с экраном только тогда, когда надо назвать имя того или иного действующего лица.

И лишь в финале вновь возникают на экране ритмы и темп современности. И скорость, олицетворяющая эпоху: мчится экспресс «Русская тройка».

В социалистическом соревновании, как и во многом другом, есть первопроходцы. Дорога — сзади, за нами. Мы ее прокладываем. А впереди — целина. И все самое интересное, самое важное, самое поучительное происходит именно на линии продвижения. Здесь — место кинокамере. Это — предмет для публицистического киноанализа. На этой черте ярче и полнее всего раскрываются характеры, проявляется живое творчество масс.

●

Может возникнуть закономерный вопрос: как проверить степень истинности названных автором признаков кинопублицистики? Видимо, как всегда, критерием должна быть практика. А доказательством — изъяны в публицистичности того или иного кинопроизведения, которое не отвечает какому-то одному, а тем более — нескольким из сформулированных признаков.

Попробуем осуществить такой анализ.

Документальную ленту «Высота Лидии Ивановой» (автор сценария В. Еленин, режиссер Н. Боронин, Ленинградская студия документальных фильмов) можно назвать кинопублицистикой факта. Что же, по мысли авторов, давало им право снять фильм о монтажнице-высотнице? Видимо, то, что живет и работает в Ленинграде удивительно милая, обаятельная женщина, что она влюблена в свою трудную профессию (не совсем женскую или даже совсем не женскую), что ей в какой-то мере присуща та гармония умственного и физического труда, которая наглядно подтверждает объективную правильность тезиса о стирании граней между трудом умственным и физическим в процессе коммунистического строительства.

Высота Лидии Ивановой — это высота рабочего класса как авангардной силы нашего общества. К этому выводу вслед за авторами должен (сознательно или интуитивно) прийти и зритель. Должен. Но вот вопрос — приходит ли?

В фильме нет никаких ситуаций. А потому — никаких реальных проблем. А потому — никаких решений. А потому никаких поступков. В нем есть только прием, организующий материал. Причем, организующий не драматургически, не сюжетно, а процедурно, протокольно: Лидия Иванова в телестудии готовится давать интервью и дает его. Допустим ли такой прием в данном случае? К сожалению, даже более чем допустим, ибо совершенно не органично, не однозначно связан с обликом героини фильма. Его можно повторить с любым другим Ивановым, Петровым, Сидоровым сто, двести, миллион раз. От этого ровно ничего не изменится. Он — чисто внешний.

Почему этот прием был избран? Потому, скорее всего, что позволял, по мысли авторов, насытить фильм зрелищностью, дать аксессуары телевизионной студии, возможность взглянуть на героику из-за кулис киносъемки. Это, как известно, всегда привлекает, обладает какой-то своей внутренней магией.

Но ведь магия эта — не «родня» самой Лидии Ивановой. Она имеет к ней лишь косвенное отношение. Да, мы понимаем и чувствуем, что и песня, и пластика танца, и графика, которые соприкасаются с героиней на площадках телестудии, не чужды ей, рабочему человеку, не чужды ее душе.

Но ведь у Лидии Ивановой, как у личности, есть, бесспорно, и своя магия, тоже сопричастная всему миру. Своя! Конечно, увидеть и раскрыть ее гораздо труднее, чем включить в фильм на правах весомого компонента свет юпитеров, пудру или тона грима. Однако

если бы эта магия была открыта — она бы сделала образ Лидии Ивановой действительно неповторимым и незабываемым.

Как это можно было осуществить? Мне кажется, поставив героиню в рамки какой-то ситуации. И совершенно необязательно, чтобы она была связана с ее непосредственной работой. Даже с работой вообще. Вербальная ситуация — тоже ситуация поведенческая. Скажем, вопросы того телевизионного интервью, которое стало основой фильма, вполне могли оказаться подобной ситуацией. Но не оказались.

Ведь в картине интервьюер задает вопросы, которые лишь весьма условно можно назвать вопросами социологического интервью. Ибо ответы на них заранее известны и героине и зрителям. И диктору. Ибо все так априори запрограммировано, что любой из реально возможных ответов ровно ничего не может изменить в нашем отношении к героине, ничего не добавляет к ее облику.

— Не страшно ли на высоте?..

— Как это получилось у вас — такая неженская профессия?..

— Как относится к вашей работе муж?..

Допустим, ответит Лидия Иванова — мне очень страшно. Или ответит — не очень страшно. Или — совсем не страшно. Нам ведь совершенно ясно все и без ответа, до ответа. Может быть так, может быть иначе. По-всякому. Самый выразительный ответ здесь — ее работа как таковая. Без всякой вербальности, без всяких словес.

Точно то же с мужем. Нам ведь понятно, что она не может сказать и не скажет — он категорически против моей профессии, ужасный человек, тиран, деспот, хочет, чтобы я была лифтершей, грозит разводом, но я никогда не расстанусь с высотой. Мы заранее знаем — она скажет что-то вроде: муж хотя и волнуется, но понимает меня...

Некоторая жеманность женщины-диктора (ах, я бы так не смогла!) — это уж ладно. Но ведь всякий серьезный социологический вопрос должен предполагать определенную альтернативность ответа. Социальный облик человека, которого спрашивают, должен существенно меняться в наших глазах в зависимости от того, что он ответит: «да», «нет» или «может быть».

Более того, разработанная методика шкалирования позволяет строить вопрос таким образом, чтобы выявить не только качественную, но и количественную сторону дела. Интервью — это не просто «светский» разговор, «взгляд в нечто». Это — научное исследование. И, как всякое научное исследование, оно имеет свою технику, свою методологию.

Вот научная формулировка интервью как техники исследования: сбор материала, основанный не непосредственной беседе, которая нацелена на определенную проблему, являющуюся предметом интереса исследователя.

Обратите внимание — п р о б л е м у.

Большинство ученых подчеркивают также, что в принципе неверно ставить вопрос таким образом, чтобы интервьюируемый мог ответить на него «с ходу», не затрачивая особых умственных усилий, как бы «стихийно». Во многом искусство интервью — это искусство составления такого вопросника, который бы содержал в себе возможность широкого выбора ответов.

Я уже не говорю о том, какая огромная литература существует о психологических принципах интервьюирования как акта взаимодействия двух индивидов, об умении улавливать даже подсознательные сигналы респондента и учитывать их (как фактор обратной связи) в работе с интервьюируемым.

В смысле научности методики социологического опроса можно приветствовать фильм свердловских кинематографистов «Человек и его работа» (режиссер Б. Урицкий, Свердловская киностудия). Тут есть реальная и очень насущная, важная социально-экономическая проблема — отношение личности к ее делу, а еще более широко: отношение личности к обществу и общества к личности. Есть тут и попытка научно подойти к решению избранной управленческой ситуации. Но, к сожалению, попытка эта осталась сугубо научной, не стала одновременно кинематографической.

Ни ученый, который сообщает зрителям о данных социологического опроса, ни сами интервьюируемые — рабочие-химики из Рустави — не подняты авторами до уровня «публицистических героев». Ученый существует в картине как некий диссертант, который возле таблиц и выкладок выступает на своей защите с пятиминутным сообщением. Рабочие же выглядят как статистический, подсобный материал для диссертанта. Лишь в начале картины, до титров, и в финале оператор и режиссер по-настоящему всматриваются в своих персонажей, дают несколько человечески выразительных крупных планов. Но когда сопоставляешь эти кадры со всем остальным, кажется, что они — из другого фильма. Тот — о людях. А этот — о проблемах. И никакого стыка, никакой связи между ними нет.

Словом, проблема интервью на экране — это разговор особый и, безусловно, наболевший. Без серьезного изучения его научных принципов мы едва ли сможем развивать и совершенствовать социально-политическую роль научно-документального кинематографа и телевидения, увеличивать степень их воздействия на жизнь.

Что же касается фильма «Высота Лидии Ивановой», то я еще раз хочу акцентировать, что интервью здесь оказалось таким же статичным, замороженным фактом, как и проходы героини по телестудии, как и «проезд» ее «на высоту» над Ленинградом. Ситуативность, а стало быть — живая жизнь остались за кадром. И не удивительно, что за кадром осталась и яркая индивидуальность, которая, конечно же, как всякая индивидуальность, проявляется в поступках, в неповторимости реакций личности, в действиях и в суждениях применительно к тем или иным жизненным ситуациям.

Мы увидели только краешек личности. Это тоже прекрасно. Но ведь мы могли увидеть ее во всем блеске, во всей полноте. И не увидели. Не потому, что авторы шли верным путем, но их постигла неудача. А потому, что они вообще не захотели никуда идти. Предпочли статику факта динамике ситуации.

Но просто обозначить ситуацию — еще мало. Это для публицистики условие обязательное, но недостаточное. Потому что подлинная ситуация, которая есть объект для рассмотрения и анализа активным, деятельным разумом (а только так и должно быть), неотделима от проблемности. В определенной степени она сама есть лишь совокупность проблем, которые необходимо последовательно решить, преодолеть: чтобы ситуация перестала быть ситуацией. Это как лабиринт, который тоже — ситуация. Но — двоякая. Не проблемная, если ты находишься в нем и не пытаешься найти выход. Проблемная, если ты выход ищешь.

Любому зрителю ясно, что появление, скажем, метода строителя Злобина не случайно. Он возник потому, что люди, умеющие думать по-государственному, искали — как избавиться от серьезных недостатков в нашем капитальном строительстве, как повысить производительность труда, как лучше заинтересовать работников в повышении его качества, в росте эффективности производства.

За каждым из этих «как?» стоят и большой творческий труд, и подлинная правда жизни, и незаурядная сила характеров, и весомая драматургия, и ненадуманная мощь воспитательного воздействия.

В целом ряде фильмов (полнометражных и короткометражных) у нас так или иначе шла речь о злобинском методе бригадного подряда, резко повышающем производительность труда. Но как в большинстве из этих картин развиваются события?

Представьте: строится дом, как никто раньше не строил. А все идет, как по маслу. И задачи не только не решаются, но даже не возникают. Какой же пафос творчества, мужества, дерзания, новаторства, упорства в достижении цели может здесь возникнуть? Зачем сила, если ее не к чему приложить? Зачем разум, если нечего обдумывать? Зачем профессиональное мастерство, если для него нет точки приложения? Зачем организованность, если отсутствует реальная цель, для достижения которой она нужна?

И авторы таких фильмов действительно легко обходятся без всего этого. Герои фильма

улыбаются, еще раз улыбаются, еще раз улыбаются. Камера панорамирует великолепные дома, которые ими построены. Приезжают к Злобину коллеги из других городов, чтобы перенять опыт, и зритель видит, как гости и хозяева жмут друг другу руки и сидят за столами заседаний. Но все это — и улыбки, и дома, и рукопожатия, и заседания — существует совершенно изолированно и никак не стыкуется между собой. Словно исчезла причинно-следственная связь жизненных явлений.

●

Во всех сферах жизни у нас впереди — непочатый край работы. Работы, которая неизменно будет встречать чье-то сопротивление, обусловленное процессами, движущими вперед развитие общества. Это — неизбежно. И не случайно так часто мы употребляем слово «борьба». Борьба против демагогии и бюрократизма. Борьба против преступности, пьянства и других антисоциальных явлений. Борьба против безответственности, недисциплинированности, бесхозяйственности...

Да, для построения новых жизненных основ нужны убежденные бойцы. Люди с подлинно боецовскими качествами ума и сердца. Социально активные, социально наступательные, социально мужественные. И сами по себе, как грибы после дождя, они не возникнут. Их нужно воспитать. А воспитать настоящего бойца (того, которого называют — обстрелянный и за которого дают десять необстрелянных) можно только в бою, в борьбе за укрепление социалистических норм жизни, социалистического производства.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где было сказано, что в киноискусстве еще не получила должного развития художественная кинопублицистика, было сильно и страстно сказано и о том, что экран ждет героев, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам.

Сейчас такой герой все чаще появляется в наших фильмах. В этом одно из важнейших доказательств действенности идей, выраженных в Постановлении ЦК, силы воздействия, оказанного ими на режиссеров и сценаристов, всех кинематографистов. Мы на пороге новых и ярких свершений. И чтобы их приблизить, нам надо смелее отказываться от дистиллированных, стерильных, внепроблемных фильмов, надо смелее идти вглубь жизни, искать и находить способы талантливо отображать «процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

Партия все время подчеркивает: те грандиозные планы, которые ставит перед нами жизнь, безусловно выполнимы. Но они всегда — напряженные. Только мобилизуя все силы и средства, все огромные возможности развитого социализма, мы сможем победно завершить девятую пятилетку, достойно встретить XXV съезд КПСС, подготовить необходимый плацдарм для хорошего старта в новую, десятую пятилетку. За лучшую жизнь нужно бороться.

Публицистика — это бой. Это активное утверждение истины и активное отрицание лжи. Мы должны «сражаться» живыми фильмами из плоти и крови, за живую, из плоти и крови, коммунистическую новь.

Киев

Из творческого опыта

Игорь Таланкин

Ответственность перед будущим

Три года назад Центральный Комитет партии прямо заявил нам, кинематографистам: товарищи дорогие, работаете вы активно, делаете немало хорошего, и все же не в полную меру своих возможностей; немало снимаете картин серых, скучных, поверхностных, далеких от процессов и явлений, которые волнуют сегодня наше общество. Вам необходимо перестраиваться...

Мы и сами чувствовали и понимали тогда, что дела наши, несмотря на наличие хороших картин, идут не очень складно, не очень организованно. Но требовался сильный импульс, серьезный, развернутый анализ всей кинематографической деятельности, для того чтобы мы приостановились и глубже задумались над тем, что нами сделано и как работать дальше. Этот импульс дало нам Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Ленинская забота о нашем искусстве, высокая требовательность и взыскательность к результатам нашего труда, верная, глубокая оценка нынешнего состояния советского кино, широко и ясно очерченные перспективы кинематографического развития характеризуют этот важнейший партийный документ.

Основные положения Постановления ЦК КПСС о кинематографе были впоследствии развиты в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева коллективу киностудии «Мосфильм» по случаю ее 50-летия, в приветствиях, с которыми Леонид Ильич Брежнев обратился к участникам и гостям Московского и Ташкентского международных кинофестивалей и всесоюзного смотра советского киноискусства в Кишиневе. Слово партии, идеи, высказанные Генеральным секретарем ее Центрального Комитета, были восприняты нашими художниками с глубоким пониманием и благодарностью, как развернутая программа всей нашей творческой жизни; ее выполнение привело к дальнейшему сплочению сил советского киноискусства вокруг главных, основных задач, выдвигаемых временем. Годы, прошедшие с момента принятия Постановления, были годами интенсивной работы, направленной на успешное выполнение задач, выдвинутых перед советским кинематографом всем ходом нашего исторического развития и с исчерпывающей полнотой сформулированных партией.

В практике киноискусства три года — и большой и малый срок. Крупное произведение экрана, от его замысла до выхода к зрителю, требует иногда гораздо большего времени. Например, только что завершенный нами фильм «Выбор цели» начинался еще в 1970 году, а основная работа пришлась уже на годы, когда весь советский кинематограф жил идеями Постановления ЦК КПСС, трудился над их претворением в творческую практику. Развивая и углубляя замысел своей картины, ее художественную структуру, мы тоже соотносили масштаб темы, собственные поиски ее возможно более глубокого и яркого воплощения на экране — с масштабом и уровнем тех требований к сегодняшнему кинематографическому творчеству, которые были определены Постановлением ЦК КПСС. Мы постоянно ощущали, что призыв партии талантливо отображать процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, наши исторические успехи в социалистическом преобразовании мира обращен и

к нам лично, что, помня об общих генеральных целях нашего киноискусства, мы обязаны стремиться к тому, чтобы наш рассказ о великих событиях и великом времени отвечал запросам этого времени.

Сказать, что сегодня, спустя три года после Постановления, у нас уже появилось изобилие картин, впрямую отвечающих качественно повышенным требованиям, новым задачам и целям, выдвинутым партией, было бы неправомерно. Однако есть достаточно оснований, чтобы отметить обнадеживающие положительные изменения, которые начались после опубликования Постановления и продолжаются в нашем кинематографе сегодня. Можно с полным правом указать и на некоторые готовые фильмы и, главное, на то верное направление, на ту тенденцию, которая преобладает в нашей работе, на общее стремление как можно полнее и лучше ответить делом, творчеством на Постановление Центрального Комитета партии. В нашем кинематографическом доме есть еще много нерешенных вопросов, проблем, но если говорить о главной, о стратегической задаче советского киноискусства, непосредственно вытекающей из содержания и из самого духа партийного Постановления по кино, то заключается она в следующем: талантливо, ярко и убедительно показать на экране революционный путь нашего народа, глубину социальных преобразований, осуществленных в стране под руководством партии, раскрыть замечательные черты советского человека, нашего современника, и черты социалистического образа жизни, повысить внимание к политическим проблемам современности, учитывая, что в нынешней международной обстановке особенно важно помнить о роли нашего кинематографа в битве идей, в деле пропаганды всемирно-исторических достижений социализма.

Известно, что будущий фильм начинается с литературы, со сценария. Кинодраматургия, сценарное творчество всегда было самой трудной и в определенном смысле наиболее уязвимой частью кинематографического процесса. Здесь сказываются многие обстоятельства, субъективные — их можно и нужно устранить, и объективные — с ними необходимо считаться. Откликнуться на какое-то событие в жизни в плане публицистически-информационном сравнительно легко, и это можно сделать быстро. Но всерьез, глубоко и всесторонне осмыслить совершающиеся в действительности перемены, найти для этого свежую, оригинальную, отвечающую содержанию и характеру материала форму — это дело трудоемкое, многосложное, требующее больших усилий и времени. И когда я думаю о тех картинах, которые созданы за последние три года, я особенно высоко оцениваю тот факт, что уже появляется на экране то, чего ждут от нас партия и народ. Так, когда я смотрю фильм «Они сражались за Родину», мне ясно, что эта работа Сергея Бондарчука находится на той линии развития искусства, которая является важнейшей, что появление этого талантливого произведения служит, если хотите, хорошим предзнаменованием.

●

После завершения картины «Выбор цели» прошло не так уж много времени; я еще не совсем «отошел» от работы, и мне пока что непросто вдаваться в анализ сделанного. Тем более, что этот фильм имеет для меня особое принципиальное значение. Правда, оглядываясь назад, я могу сказать, что каждая лента, сделанная до него, тоже была в моей творческой биографии по-своему принципиальной и существенной. К сожалению, в общей сложности я сделал не так уж много картин: снимаю я долго и долго готовлюсь к каждой следующей работе. Так было и при постановке «Выбора цели», в работе над которой мне пришлось столкнуться со многими совершенно новыми для меня проблемами. Прежде всего это связано с особым характером темы, материала, требовавших привлечения особых средств выразительности.

Думаю, что любого современного художника, будь он писателем, драматургом или режиссером, не могут не волновать взаимоотношения между обществом и наукой, которая стала сегодня не только огромной материальной, производительной силой, но и си-

лой политической. Мы успели привыкнуть к тому, что живем в век научно-технической революции, в период все убыстряющегося научного и технического прогресса. Рассуждения об этом сделались уже своего рода общим местом. Но если всерьез задуматься о процессах, происходящих в сегодняшнем мире, то можно ясно увидеть не только непрерывное накопление научных открытий и технологических усовершенствований, но и резко обозначившийся водораздел между наукой прошлого и наукой настоящего. Этот рубеж приходится на конец 30-х — начало 40-х годов нашего столетия, когда было открыто деление атомного ядра и человечество вплотную приблизилось к овладению энергией атома. В тот период совершился не просто грандиозный скачок в познании главных тайн природы: это был качественный скачок в науке, во многом изменивший взаимоотношения науки и общества. Физика XIX века была далека от конкретных, насущных потребностей человеческих сообществ, во всяком случае, ее теоретические открытия раньше никогда не затрагивали в такой мере глобальных интересов человечества, как это случилось после пуска первого ядерного реактора и создания атомного оружия. Теоретическая физика совсем недавнего прошлого была довольно абстрактной наукой, да и ученые, занимающиеся теорией и экспериментальными изысканиями в области ядерной физики, исследовали нечто, недоступное непосвященным, невидимое глазом, что-то, как тогда казалось, бесконечно далекое от насущных запросов жизни. Они представлялись поэтому многим кем-то вроде жрецов и хранителей чистого, отвлеченного знания. Но внезапно случилось так, что эта «отвлеченная» наука стала могучей реальной силой в руках общества, способной принести миру великие

«Выбор цели». Зубавин — Г. Жженов, Курчатов — С. Бондарчук

блага — или разрушения, страдания, гибель. Так физики из людей, далеких от повседневности, превратились в людей, принявших на себя часть ответственности за судьбы планеты, и с этого момента связи и отношения ученых и науки, которая находится в их руках, с обществом, с социальной жизнью приобрели особое значение.

Теперь все знают, что научные знания могут одинаково успешно служить и целям гуманным, благородным и — целям варварским. Все зависит от того, в ч ь и х руках находится наука и добытые ею результаты. Кто и по каким соображениям занимается научной деятельностью? Каковы моральные устои и социальные воззрения людей науки? У кого есть право на в ы б о р ц е л и: цели научного исследования, цели использования их достижений? Наряду со многими другими эти вопросы со всей неумолимой остротой возникли перед человечеством именно в тот момент, когда создание атомной бомбы стало реальностью.

Проблема места и роли ученого в обществе существовала всегда. И всегда была социальной проблемой, проблемой классовой. Но никогда еще она не приобретала столь обширного, всеобъемлющего характера. Никогда еще на ученых не возлагалось такой прямой ответственности перед миром и человечеством. Быть человеческой цивилизации на нашей планете — или не быть? Эта неумолимая дилемма отпределила ситуацию в науке и обществе, которая зародилась с первым взрывом атомной бомбы, а окончательно сложилась к тому времени, когда было разработано термоядерное оружие и созданы неограниченные, в масштабах Земли, средства его доставки. С тех пор наука неизбежно выступает как политическая сила, как фактор, в определенной мере влияющий на современное историческое развитие.

Ради чего мы живем? В чем смысл жизни и творчества, в том числе — научного? Что несет оно людям — прогресс или упадок, процветание или гибель? Вот проблемы, привлекающие к себе внимание, как только задумаешься о поворотном пункте в истории науки, обозначенном началом «атомного века». И, разумеется, не случайно нам с писателем Даниилом Граниным показалось необычайно важным рассказать о времени, насыщенном событиями, последствия которых — неотъемлемая часть нашей сегодняшней действительности, о людях, причастных к ядерным разработкам в нашей стране и за рубежом, о высоком научном и гражданском подвиге академика Курчатова и его товарищей, сумевших при постоянной поддержке партии в трудных условиях и в самый короткий срок завершить немыслимой сложности дело, исторически необходимое с точки зрения интересов нашего народа и социалистического государства.

За тридцать лет, отделивших нас от того дня, когда была взорвана первая атомная бомба, история ее создания успела обрасти легендами. Об этом событии написаны десятки книг, правдивых и ничего общего с исторической правдой не имеющих. Меня, когда я их читал и перечитывал, в первую очередь интересовало, каковы были побудительные мотивы, заставившие одних ученых взяться за создание атомного оружия, других — отказаться от этой работы. Почему кто-то из них сказал «да», когда решался вопрос о первой ядерной бомбардировке, а кто-то протестовал... Меня интересовали конкретные исторические персонажи и их поступки — не выдуманные, не сочиненные, поскольку для меня во главу угла был поставлен моральный, нравственный аспект проблемы. Причем, не отвлеченно нравственный, а представляющий все дело в свете социальной и классовой морали. Ведь речь в фильме идет не только о поворотном пункте в развитии науки, но и о рубежном моменте человеческой истории.

Материал, на котором предстояло построить сценарий и картину, давал возможность создать динамичное произведение с острым сюжетом, следующее этакой занимательной, почти детективной фабуле. И поначалу мы с Даниилом Граниным пошли, было, по этому пути. Мы стали излагать всю историю в ее хронологической последовательности, начиная от 1938—1939 годов до наших дней. Но потом все «поломали», ибо убедились, что при та-

ком подходе рискуем упустить основное. Внешне занимательный, хронологически последовательный сценарий мешал психологическому анализу поведения героев в наиболее ответственные моменты их жизни и деятельности.

А именно такая задача и представлялась нам самой главной. Поэтому в окончательном варианте сценария карты раскрываются сразу: мы начинаем картину августом 1945 года, почти в тот самый день, когда на Японию была сброшена первая атомная бомба. Исходная ситуация обозначена следующими моментами: американцы произвели первую атомную бомбардировку; немецкие физики, занимавшиеся разработкой атомного оружия (после прихода Гитлера к власти), интернированы в Англии, бомбу им уже не сделать; у нас бомбы пока нет. То есть никаких загадок, никаких «детективных» ходов. Все такие ходы были нами отброшены. Отброшены по соображениям принципиальным. Сразу же обнажив внешнюю сторону событий, мы решили рассмотреть их с различных точек зрения, разобраться, кто, как и почему вел себя тем или иным образом в создавшейся ситуации. И попутно рассказать о некоторых ключевых моментах, определивших развитие событий, выяснить, как влияли на ход ядерных разработок в разных странах люди, в руках которых находилась государственная власть, показать, как складывались в этой связи взаимоотношения ученых и политиков. Так, в картине появляются Сталин, Рузвельт, Трумэн. И рядом — ученые, причем не просто выдающиеся, блестящие специалисты, а ученые великие, гигантского масштаба личности.

Да, именно гигантской личностью — иного выражения и не подберешь — был Игорь Васильевич Курчатов, герой нашего фильма. И в этой связи я хочу вернуться к тому месту из Постановления Центрального Комитета о кинематографе, где говорится, что наше кино еще не использует всего богатства средств художественной выразительности для создания впечатляющего образа нашего современника, человека, который вырос и живет в условиях социализма, олицетворяя в себе черты этого нового, передового общественного строя. В Постановлении справедливо указывалось, что на нашем экране не так уж часто появляется герой, привлекающий зрителя цельностью своего характера, человеческим обаянием, преданностью идеалам коммунизма. В самом деле, не слишком ли часто наш кинематограф любовно возится (именно возится, другого слова не подберу) с персонажами, у которых нет ни глубоких общественных интересов, ни твердых нравственных устоев! Мелкие, тусклые, «приземленные» характеры, они не двигают нас вперед, а, напротив, ограничивая поле идейно-художественного поиска, замедляют развитие, мешают выходу на передний край современности с ее коренными интересами и проблемами. Надо же не просто понять, но и всем сердцем почувствовать, что у каждого времени свои герои. Иному эта мысль может показаться общеизвестной. Да она и впрямь не является моим откровением. Только я думаю, что и уже сформулированные истины легко забываются, а искусство, люди, к которым оно обращено, терпят от этого немалый ущерб.

●

Итак, принцип, по которому был написан сценарий (мы с Даниилом Граниным работали над ним долго, в течение нескольких лет), был прост: никакой погони за внешней занимательностью, никакого «детектива», никаких придуманных событий — только факты. И не надо было ничего придумывать, все за нас сочинила история! Сочинила так, что даже человеку с самой буйной фантазией ничего подобного и присниться не могло. Мы работали, опираясь на документы, на свидетельства очевидцев, на мемуары, на сведения общедоступные и малоизвестные, но, непременно, строго достоверные. Конечно, рядом с документальным слоем, рядом с героями, у которых есть реальные прототипы, в сценарии и в картине присутствуют персонажи сочиненные. Но они введены исключительно для прояснения тех подлинных исторических фактов и ситуаций, которые относятся к главному действию. Что же касается Гейзенберга, Бора,

«Выбор цели». На съемках фильма

Оппенгеймера, Гровса и других персонажей, названных своими подлинными именами, то им мы не придали ничего сочиненного, целиком оставаясь на почве доступных сегодня документов. То же самое можно сказать и о советских ученых — о Курчатове, Иоффе, Вернадском, Флерове.

Раз уж зашла речь о сценарии, замечу, что я всю жизнь был приверженцем кинематографа литературного, к которому я отношу фильмы (совсем не обязательно — экранизации), созданные с участием крупных писателей. Не случайно творческая судьба моя сложилась так, что две первые картины мне посчастливилось делать с Верой Пановой, а потом были «Дневные звезды» — по книге Ольги Берггольц. И, наконец, я встретился с писателем, с которым хотел работать давно, с Даниилом Граниным. В свое время я уже собирался делать с ним один фильм, но, по ряду обстоятельств, это не состоялось, и вот в картине «Выбор цели» мы, что называется, нашли друг друга. Думаю, что без содружества с Граниным фильм бы вообще не появился. Гранин — писатель, которого давно интересуют не только сами проблемы науки, но, главным образом — люди науки, нравственное содержание конфликтов, сопровождающих научное творчество, характеры ученых. Он много об этом писал, много об этом размышляет, ему известны многие интересные подробности, относящиеся к современному этапу развития науки и к ее истории. Должен оговориться, что кинодраматургом я себя не считаю: и по профессии и по пристрастиям я был и остаюсь режиссером. И мое соавторство в сценарии «Выбор цели» было чисто режиссерским. Работать с Граниным для меня было большим удовольствием, настоящим счастьем, и я надеюсь, что наше содружество продолжится. У такого автора, как Гранин,

его писательская и человеческая сущность просвечивает во всем, что он пишет. Многому я у него научился. Ведь для режиссера каждая встреча с большим литературным мастером — это школа...

●

Если вычленить фабулу «Выбора цели», дело заключается вот в чем: немецкие физики первыми начали работу по созданию атомной бомбы, но до самого конца войны союзники по антигитлеровской коалиции не имели точных сведений о том, на каком этапе находятся эти работы. Ученые в Америке, среди которых было много иммигрантов из Европы, бежавших от фашизма и на собственном тяжелом опыте познавших, чем грозит миру и человечеству гитлеровская Германия, опасались, что немцы добьются успеха до того, как закончится война, и сделали все возможное, чтобы развернуть аналогичные разработки в Соединенных Штатах. На первоначальном этапе к этой инициативе был причастен Альберт Эйнштейн, написавший знаменитое письмо Рузвельту (это есть у нас в картине), после чего и начались работы по так называемому Манхэттенскому проекту — кодовое название комплекса мероприятий по созданию ядерного оружия. Кстати, Эйнштейн впоследствии горько сожалел о своем послании американскому президенту...

Большая группа ученых и инженеров, сосредоточенная в Лос-Аламосской лаборатории в США, начинала работать над бомбой, руководствуясь высокими побуждениями: такое оружие было необходимо на случай, если гитлеровская армия получит его первой и использует на полях сражений. Но когда они завершили свое дело, было уже ясно, что у фашистов бомбы нет и не будет, и война вскоре завершится полным поражением Германии.

Но тут вмешались политики и военные, решившие подвергнуть атомной бомбардировке Японские острова, в чем никакой стратегической необходимости не было. А перед учеными встал вопрос о том, какую позицию необходимо занять теперь, когда победа над фашизмом близка, а в мире появилось ядерное оружие. Они-то хорошо представляли себе, к чему это может привести в исторической перспективе... Как пример драматической судьбы ученого в фильме кратко изложена история Роберта Оппенгеймера. Он возглавлял научное руководство Манхэттенским проектом и отдал немало сил и энергии, желая внести собственный вклад в дело разгрома нацизма, но позднее, сломленный военно-бюрократической машиной, сказал «да» атомной бомбардировке Хиросимы, взяв на свою совесть тяжелую вину. Это — одна судьба.

Второй тематический пласт картины связан с деятельностью немецких физиков, которые, в результате открытий Гана, Штрасмана и Гейзенберга, еще до войны подошли к проблеме использования внутриядерной энергии. И они тоже, в частности Гейзенберг (единственный ныне живущий из всех великих физиков, появляющихся на экране), руководивший основной группой, искавшей пути создания атомного оружия, остро мучились сомнениями: делать бомбу или не делать. Поездка Гейзенберга к Бору, которую зритель видит в фильме,— подлинный случай, факт, свидетельствующий о поисках компромисса. Но, как известно, двойственная позиция всегда наиболее уязвима: несмотря на все колебания и муки совести, Гейзенберг активно занимался работой, конечной целью которой была атомная бомба для гитлеровского вермахта; цель эта не была им достигнута лишь в силу не зависящих от него и его коллег объективных обстоятельств.

Наконец, третья и основная, сюжетная линия произведения посвящена раскрытию судьбы и личности академика Курчатова, который стоял во главе большого коллектива советских ученых и конструкторов, работавших над созданием ядерной бомбы в нашей стране. У Советского Союза не было иного выхода: западные державы начали политику атомного шантажа, их угрозам необходимо было противопоставить реальную силу. И если сейчас мы, благодаря талантливому и последовательному проведению в жизнь ленинских

принципов мирного сосуществования государств с различными социальными структурами и разрядки напряженности, вот уже тридцать лет живем под мирным небом, то в этой связи мы обязательно должны отдавать должное и тем людям, которые дали нашей стране надежное и могучее оружие.

Теперь уже можно открыто и прямо сказать, что значительная доля трудностей, пережитых нашим народом в первые послевоенные годы, была связана с необходимостью напрягать огромные людские и материальные ресурсы, делая все возможное для того, чтобы научные исследования и технические проекты, связанные с ядерными разработками, завершились успешно и в кратчайшие сроки. В стране остро недоставало многого, а надо было создать новую техническую базу, гигантскую промышленность, сложную, энергоемкую, оснащенную уникальным дорогостоящим оборудованием. Производство ядерного оружия требует наличия мощного промышленного и экономического потенциала. Никаких особых секретов атомной бомбы в 1945 году уже не существовало. Конечно, приступая к созданию этого оружия, нужно было решить сотни технологических и конструкторских задач. Но секрета, как необходимого условия успеха, уже не было. Главный «секрет» заключался только в том, чтобы найти возможности развернуть специальное производство, создать заново ранее не существовавшую промышленность. И она была у нас создана! Это был величайший всенародный подвиг, осуществлением которого мы всецело обязаны направляющей воле партии и великому преимуществу социалистического общественного строя. Мы потратили на всю программу примерно тот же срок, что потребовался и американцам. Вспомним, однако, в каком состоянии находилась промышленность Соединенных Штатов в начале 40-х годов, когда был утвержден Манхэттенский проект, и каким было народное хозяйство СССР к моменту окончания войны. В том, что с такой колоссальной задачей справились наши ученые, наш советский народ,— была величайшая победа социализма, всего нашего образа жизни, победа нашего централизованного государства, которое смогло сосредоточить огромные силы на реализации подобной программы — во имя истинно гуманных целей, во имя предотвращения новой войны и торжества мира во всем мире.

Жизнь Курчатова, какой мы хотели показать ее в фильме,— не просто биография выдающегося ученого и организатора науки, не просто яркая и увлекательная страница истории. Мы стремились выйти за пределы сюжета и попытаться ответить на вопросы, которые закономерно возникают, когда обращаешься к тем дням, когда в стране, вынесшей на своих плечах основную тяжесть борьбы с фашизмом, победившей в самой трудной и кровопролитной за всю историю человечества войне, решалась величайшей сложности задача по созданию нового вида оружия. Мы многим пожертвовали тогда во имя нашего сегодня, но мы не могли поступить иначе. Дело, осуществление которого возглавил Курчатов, закономерно отвечало жизненным интересам страны и государства, коренным требованиям исторического момента, и мы могли справиться с ним только потому, что наша страна и народ были подготовлены к этому всем ходом своего исторического развития, завоеваниями социалистического строительства, осуществленного под руководством партии коммунистов. Сегодня мы — могучая мировая держава, которую горячо и искренне любят ее друзья и с которой вынуждены считаться ее противники. Но занять в мире такую высокую позицию стране было непросто. Высокий международный авторитет Советского Союза определяется не только его последовательной миролюбивой политикой, но и тем очевидным фактом, что у нас есть достаточно сил для защиты нашей политики и наших принципов. Возможно, кому-то это покажется парадоксальным, но тем не менее пафос «Выбора цели», картины, рассказывающей о создании атомной бомбы, как раз в утверждении самых гуманистических идей нашего времени. Для уяснения этого достаточно задать себе вопрос: что было бы на Земле сегодня, если бы тогда, почти тридцать лет

назад, мы отказались от собственных ядерных разработок, рассчитывая лишь на благоразумие западных держав, которые уже обладали, или были близки к обладанию, атомным оружием...

Есть в картине сцена, ключевая в смысле вскрытия сверхзадачи произведения,— это ночная сцена в поезде, где Курчатов разговаривает с Изотовым. Изотов высказывает такую мысль, что, мол, как ни говори, а и у них тоже совесть будет нечиста, поскольку они делают бомбу. Совесть же — понятие не относительное: или она есть, или ее нет... А Курчатов отвечает ему весьма резко:

— ...Я сомневаться не имею права. Да, знаю, найдутся люди, которые будут считать, что мы и этот Оппенгеймер одним миром мазаны. Осудят нас. Я это не беру в расчет, даже тех не беру в расчет, кто еще через годы поймет всю разницу между американцами и нами. Мне себя не жалко, каким я буду выглядеть... Я делаю дело не в расчете на место в истории. Для меня важен суд моих современников, моего народа, а в будущем, если будущее будет и будут жить в нем потомки наши, самое главное, что они будут жить. Что хочешь мне говори, а я буду думать одно: успеть. Мы успеть должны!

И он успел!

Конечно, он с большей охотой отдал бы свои силы другой работе: теоретическим ядерным исследованиям, мирному применению их результатов. Игорь Васильевич начинал заниматься всем этим еще в предвоенные годы, и если бы не война (в этом убеждены многие ученые, с которыми мы встречались), ядерный реактор у нас наверняка был бы пущен не позднее, чем это сделал Ферми в Чикаго. Курчатов страстно мечтал поставить атомную энергию на службу человечеству. Поэтому-то, зная, что времени у него остается мало, он в последние годы жизни так много и лихорадочно работал: организовал начало строительства первых крупных атомных электростанций, занимался проблемой управляемой термоядерной реакции. Но лучшие его годы ушли на другое. Здесь тоже есть драматическая коллизия. И в связи с этим можно задаться вопросом: верно ли прожил Курчатов свою жизнь?

Прямой ответ на этот вопрос дает небольшой эпизод, когда Федя, молодой теоретик, просит отпустить его, говоря, что хочет заниматься наукой, а не прикладными задачами. Курчатов же отвечает ему примерно следующее: «Наука, наука... Твердите, как заклинание! А не кажется ли вам, что есть на свете вещи, гораздо более важные для человека, чем наука?»

Фильм — и об этом тоже. Действительно, есть же вещи, куда более важные, чем наука, чем твое собственное место в науке. Ответственность человека перед миром, в котором он живет, и в котором будут жить его дети, долг перед Родиной и народом, смысл твоего бытия. Ради чего стоит жить, работать, творить. В служении народу видел смысл своей жизни Игорь Васильевич Курчатов, герой нашего фильма, реальный невыдуманный человек, взятый искусством из самой действительности.

●

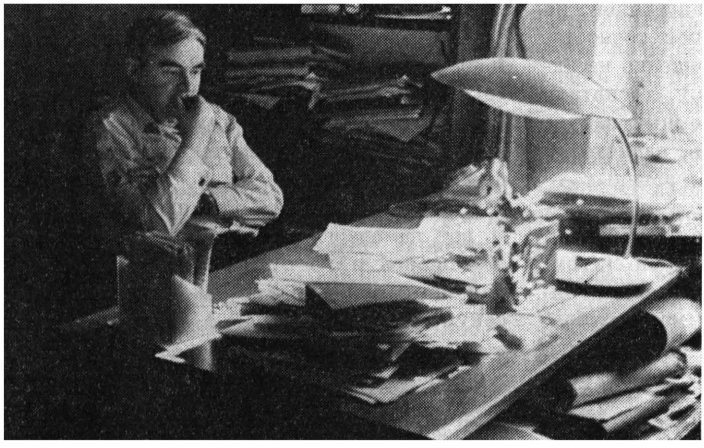
Вот материал, который дала нам в руки жизнь и который мы должны были воплотить на экране. Конечно, в выбранной композиции, в общем художественном решении есть и свои достоинства и свои недостатки. Кто-то, возможно, скажет, что в картине есть длинноты, перегруженность информацией. Фильм и в самом деле воспринимается не просто. Но я шел на это сознательно. Эмоции, которые я хотел пробудить у зрителя, должны рождаться о т м ы с л и, а не опережать мысль.

Мои предшествующие картины основывались на диаметрально противоположном принципе. «Дневные звезды», например, были построены на том, чтобы прийти к мысли через эмоциональное восприятие, через образный ряд. Приблизительно такой же путь был избран и в «Чайковском». Прежде я вообще был особенно склонен к эмоциональному пластическому решению, к более динамичной композиции. В «Выборе цели» принцип совершенно иной. Мне здесь прежде всего важно, о чем люди думают. Поэтому

в фильме так много диалогов — больше, наверное, чем во всех моих предыдущих лентах, вместе взятых. Это тоже сделано намеренно продуманно.

Отсюда — и принцип мизансценирования, композиционного построения кадра, его предпочтительная крупность: в картине сравнительно мало общих планов, камера почти статична. Один из наиболее удавшихся, на мой взгляд, эпизодов — это уже упомянутый разговор Курчатова и Изотова в вагоне: неподвижная камера фиксирует два поясных плана — двести пятьдесят метров... Здесь проступает принципиальное решение фильма: внешний покой, никакой поверхностной динамики, люди, люди, лица, глаза, мысль. Это был поиск особого пластического ряда, подчеркнуто спокойного, свободного от вычурности, даже аскетичного, что потребовало и от оператора Наума Ардашникова определенного стиля съемки; сделал он это, по-моему, превосходно.

При постановке «Выбора цели» пришлось столкнуться и еще с несколькими специфическими сложностями. Поскольку все главные действующие лица — исторические персонажи, надо было добиваться похожести, достоверности обстановки, чтобы у зрителя не возникло ощущения небрежной инсценировки, бутафории. В таком объеме я встретился с этой задачей впервые. Мы шли на этот раз от тщательного, дотошного изучения всех имеющихся документов, относящихся ко времени и местам показанных в фильме событий. Например, подготавливая сцену в резиденции Гитлера Бергсхоф, мы самым детальным образом восстанавливали давно исчезнувшие, уничтоженные вещи. Казалось бы, их уже нет, так придумывайте, как хотите, никто проверять не сможет, да и, наверное, не станет. Но есть одно трудно объяснимое обстоятельство: если ты делаешь для экрана п о д л и н н ы й предмет, скажем, тот же самый стол, что стоял когда-то в давно уже не существующем кабинете, и ставишь на него те самые вещи, которые там в свое время стояли, то, хотя об этом никто и понятия не имеет, когда смотрят картину, кадр произведет особенно сильное и убедительное впечатление. Где-то подсознательно у зрителя рождается доверие к тому, что он видит. Для меня это стало теперь аксиомой. И там, где подобная реконструкция нам удалась, у зрителя возникает ощущение полной достоверности. Причем по возможности мы и снимать старались там, где на самом деле происходили те или иные события. Берлинские эпизоды сняты в Германии, встреча советских и американских войск на Эльбе — в Торгау, там, где весной сорок пятого действительно встрети-

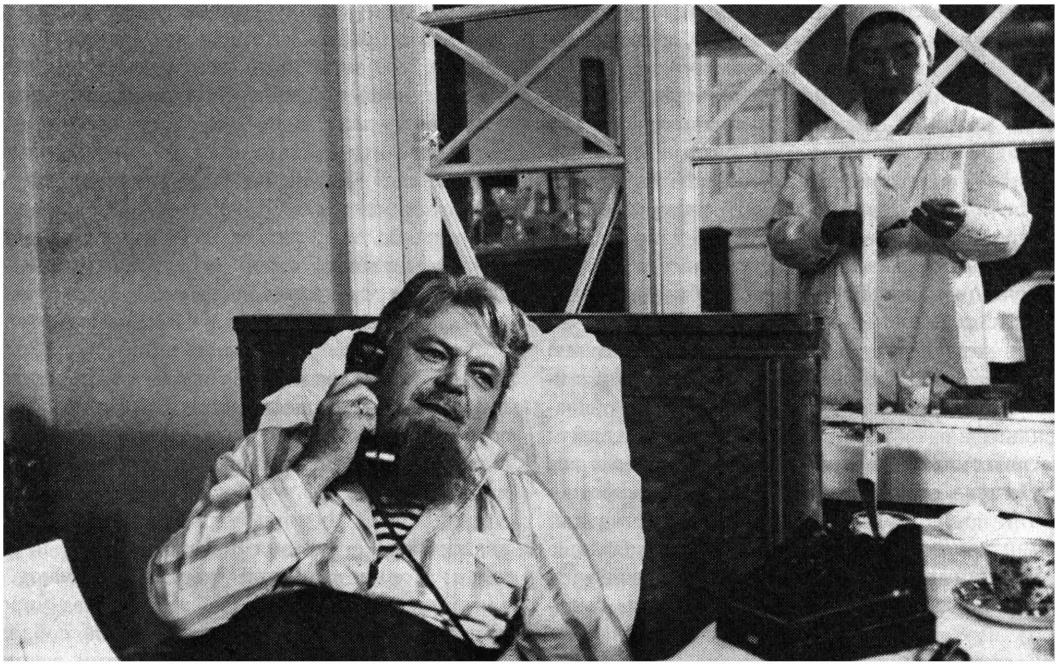


Писатель Д. Гранин

лись солдаты двух союзных армий. Опять вроде второстепенные детали. Нет, не второстепенные, они-то и создают впечатление документальности.

Поиски документальной подлинности, которые велись на этой картине, имеют для меня перспективный смысл, они важны для того, что я собираюсь делать дальше. А я собираюсь снимать «Клима Самгина», причем хочу не прямо переложить этот роман на язык кино, а, исходя из возможности, предоставленной самим автором книги, который на ее страницах сталкивает лицом к лицу Самгина и человека, сочинившего «Жизнь Клима Самгина», Максима Горького, я попробую выстроить картину так, что в нее, кроме сюжетных линий и персонажей из романа, будет введен обширный исторический материал. В фильме будут действовать Ленин, Крупская, Толстой, Чехов. Короче, мною задуманы четыре фильма — о сорока предреволюционных годах России, об истоках и исторических предпосылках нашей революции. Вот почему сделанное в «Выборе цели» для меня было еще и пробой нового подхода к материалу истории: новая моя картина тоже будет сниматься с максимальным приближением к документу.

«Дневные звезды» и «Чайковский» решены иначе, там была попытка создать эмоциональный образ эпохи, воспроизвести атмосферу времени, соединить события с поэтической метафорой, часто — гиперболой, но без стремления к документальной точности. Меня такая точность тогда совершенно не интересовала. Поэтому, к примеру, госпиталь в «Дневных звездах» — это огромный пандус на натуре: наклонная плоскость, на которой лежат в кроватях четыреста раненых — ни стен, ни потолка. Лишь какое-то необычное пространство, заполненное от нижней линии кадра до верхней занесенными снегом, умирающими людьми. Снималось оно длиннофокусной оптикой, с двухсот метров «брались» крупные планы... Там все сделано по-иному, чем в «Выборе цели». На экране возникал образ ирреальный, странный. Таков был стиль, принцип постановки. Стиль фильма о Курчатове — совсем другой. Возможно, здесь есть связь с тем, что сегодня во всех формах художественного творчества наблюдается тяга к художественно обработанному документу. В этом есть какое-то веление времени. Обратите внимание, какое значение приобретает сегодня мемуарная литература, как высока ее популярность. Ничего подобного раньше не было. Вдруг в людях пробудилась жажда точно узнать, как же все было в самой истории. И кинематограф тоже не прошел мимо этого всеобщего интереса. Немало режиссеров и на Западе и в социалистическом кино занимаются художественной реконструкцией прошлого на экране. В последние годы жизни неожиданно обратился к документалистике Михаил Ильич Ромм. Почему? Оттого, что иссяк его творческий потенциал? Ничего подобного. А почему картина Юрия Озерова «Освобождение» несет в себе черты документализированного повествования? И самые сильные ее места — те, где режиссер полностью доверяет избранному принципу документальности, а не развлекает зрителя придуманными историями? И в фильме «Укрощение огня» самое интересное происходит тогда, когда показывается дело, которому посвятил себя Сергей Королев. Мне кажется, что сегодня — хотя я и не отрицаю других художественных методов — в искусстве вообще наблюдается стремление к большей подлинности. Кинематограф, кстати, с этого и начинался, и ныне, перейдя на новый виток своего развития, возвращается к истокам. Ведь кино родилось именно как правдивый документ действительности. Не случайно июльский расстрел на углу Невского и Садовой из картины Эйзенштейна, будучи игровым эпизодом, уже давно воспринимается как самая настоящая хроникальная съемка. И вот на очередном этапе своего развития, обогащаясь и постигая новые возможности, кинематограф снова широко вбирает в себя документальное начало. Я, во всяком случае в последнее время, нахожусь в плену этой тенденции, она мне близка и в связи с моей последней работой и в связи с работой предстоящей. Ясно поэтому, что одна из наиболее



«Выбор цели». Курчатов — С. Бондарчук

трудоемких задач, потребовавшая особенно кропотливых поисков, была связана при постановке «Выбора цели» с исполнителями, с проблемой актерской игры.

Притом, что я не отношусь, кажется, к числу режиссеров, мучеников этой проблемы: с актерами у меня обычно складываются доверительные отношения. Но, снимая «Выбор цели», я столкнулся с особого рода сложностью. Действующие лица — почти сплошь исторические личности, и хорошо известные публике и менее ей знакомые, но зато прекрасно известные специалистам, сотням и тысячам людей, знавших их при жизни. Да и не просто личности — гигантские личности! Люди уникальные, исключительные. Как же их играть? И кто их сыграет? Что поставить во главу угла, выбирая исполнителя? Внешнюю похожесть или нечто другое? В результате я пришел к выводу, что добиваться определенного портретного сходства необходимо, от этого никуда не денешься. Но секрет убедительности не в сходстве. Актер, играющий исключительную личность, и сам должен быть личностью незаурядной. Он сам обязан быть ярчайшей индивидуальностью. Иначе ничего не произойдет всерьез. К примеру, Иннокентий Смоктуновский внешне почти ничего общего с Рузвельтом не имеет. Портретное сходство минимально. Однако Рузвельт не воспринимается с экрана как актер, играющий Рузвельта, хотя мы и не прибегали ни к каким особенным ухищрениям, чтобы добиться фотографической идентичности исполнителя и персонажа. Значит, удалось что-то другое, главное, значит, не артиста смотрят, а верят в характер, который он раскрывает. В кинематографе такое дается не просто! Внешняя похожесть здесь — лишь часть дела, гораздо важнее найти внут-

реннее сходство исполнителей с героями, точки соприкосновения характеров, психологическое родство. Именно такой подход определил успех наших лучших эпических фильмов. Возьмем Михаила Ульянова в роли маршала Жукова — какой могучий, какой яркий, неповторимый характер! А бывает, что и при максимальном портретном сходстве актера с историческим персонажем последний превращается на экране всего-навсего в знак, в функциональный элемент фабулы. Случается и так... Мне же хотелось в с ю д у — пусть хотя бы в одном-единственном, но верно найденном штрихе — очертить х а р а к т е р. Не целиком, может быть, не обязательно — развернуто, но непременно выйти на подступы к характеру, как я понимал его глубинное содержание. Ибо исторические события движутся не только силою стечения объективных обстоятельств, они зависят еще и от личных качеств тех, кто в них вовлечен и влияет на их ход. По-другому не бывает.

С самого начала было решено, что Курчатова сыграет Сергей Бондарчук. И вся подготовительная работа с ним была направлена в основном только на то, чтобы найти наиболее похожий и наименее обременительный грим, поскольку внешне Курчатов и Бондарчук — весьма разные. Но для меня — кроме Бондарчука — другого исполнителя на роль такой психологической глубины, такого масштаба не было. Бондарчук и молчать умеет так, что тебе безумно интересно за ним следить — что же там такое в нем происходит...

Итак, общий художественный принцип решения фильма определил сочетание актеров, внутренне значительных, умеющих раскрыть психологию характеров в органической связи с документально воссозданной обстановкой и обстоятельствами действия. Естественным продолжением избранного стиля надо считать и скромность мизансцен, и несложное построение кадра, преимущественную, как я уже сказал, статичность камеры, отказ от «кинематографической лихости». Важно было заставить с л у ш а т ь экран. Слушать! В картине ведь в основном говорят... Не исключено, что «Выбор цели» будут смотреть сложно. К этому я внутренне готов. Готов к тому, что пойдут на нее не все: тем, кто ждет от кино чистой зрелищности, развлекательности, делать на этом фильме нечего. Но думаю, что найдется и такой зритель, который захочет узнать для себя новое о существенных моментах в истории, и не только нашей страны, встретиться на экране с людьми исключительных судеб и исключительных творческих духовных качеств.

Убежден, что сегодня, когда кино стало не только массовым, но и высокоразвитым искусством, способным решать самые сложные идейно-художественные задачи, у нас есть не только право, но и обязанность обобщать жизненные явления в к а т е г о р и я х ф и л о с о ф и и и и с т о р и и. Мы должны вести активный диалог со зрителем, поднимаясь до уровня содержания тех проблем, которые в равной степени занимают и волнуют и художника и общество. Без упрощений, без попыток «адаптации», не соблазняясь возможностью быть понятыми непременно с полуслова.

Мне глубоко запомнились слова из приветствия Леонида Ильича Брежнева студии «Мосфильм», которые, разумеется, имеют самый широкий адрес, будучи обращены ко всем деятелям нашей культуры и искусства; хочу привести их здесь полностью: как мне представляется, они имеют прямое отношение и к проблеме взаимоотношений художника и аудитории зрителей. «Велики и разнообразны требования народа к искусству экрана,— писал Леонид Ильич.— Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывать живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Будят мысль... Не в этом ли одно из главных предназначений социалистического ис-

кусства?! Не этим ли своим умением будить мысль зрителей, вести их к пониманию смысла эпохи советский кинематограф и отличается от буржуазного кино, зачастую видящего перед собой диаметрально противоположную цель: погасить человеческую мысль, подавить активность человеческой личности, ее творческое начало, сделать людей послушным орудием в руках враждебных человеку сил. Наш зритель хочет иметь ясное представление об окружающей его действительности, знать, в чем смысл усилий, затрачиваемых обществом в процессе его исторического развития, и в лице искусства он вправе рассчитывать на искреннего и мудрого собеседника.

●

По смыслу, по заложенной в произведении идее, по глубинному логическому ходу «Выбор цели» — это продолжение и «Дневных звезд» и «Чайковского». Прямое продолжение. Объектами исследования в этих трех фильмах одинаково являются могучие творческие личности — в их взаимосвязях с народом, с действительностью, с историей страны. Меня интересовали смысл их жизни, цели, которым служило их творчество — будь то Чайковский или Курчатов.

Так что эти картины, заметно различающиеся по признакам художественной формы, по внешним приметам, для меня — суть продолжение единой темы, их сближает общность философской стратегической задачи.

Откуда же эта общность? Эта перекличка?

Ответственность человека перед обществом, перед самим собой, перед грядущим временем — это важнейшая мировоззренческая категория, которая занимает и волнует меня прежде всего применительно к личности творческой. Не так уж важно, в какой области протекает творчество. Наука — тоже творчество, как и поэзия или политика... Ведь творческое отношение к действительности, один из аспектов содержащейся здесь проблемы, тесно смыкается со многими сложными вопросами, с реалиями сегодняшней жизни. Наш мир раздирают жестокие и непримиримые социальные противоречия, сотни тысяч людей на земле каждый год умирают от голода. И происходит это в условиях высокоразвитой цивилизации и материального производства. А одновременно все большую остроту приобретают потребительские тенденции, опустошающие человека морально, выхолащивающие духовное, гражданское, социальное начало личности. Я оптимист, я, как и все советские люди, верю, что социальный прогресс — явление необратимое, и

«Выбор цели». Оппенгеймер — С. Юрский

в конце концов человечество изживет свои недуги, будет жить в справедливом, разумно организованном коммунистическом мире. Но есть ведь опасность, которая грозит и нам, хотя и нет у нас в нашем социалистическом обществе тех тяжелых, неразрешимых противоречий, которые пронизывают буржуазное общество в странах капитала. Но чем больше у человека возможностей что-то приобрести, чем благоустроеннее его жизнь, чем больше у него свободного времени, тем с большей очевидностью возникает вопрос: все ли мы делаем, чтобы воспитывать не потребителя, а созидателя-творца? Законно желание каждого человека жить в удобной, просторной квартире, красиво и разнообразно одеваться. Но это желание все растет и растет и кое-где уже принимает опасный крен. Когда смысл жизни сводится к примитивной формуле: больше заработать, чтобы больше приобрести... Но разве д л я э т о г о создан человек? Разве вековые завоевания культуры и науки к этому вели? Разве во имя подобных целей совершалась социалистическая революция? Разве можно с такими воззрениями входить в будущее, ради которого мы живем и трудимся?!

Человек — творец. Способность к творчеству, потребность творчества — высшее, что ему дано, что отличает его от других живых существ. Для меня в этом издавна главное — и в жизни и в искусстве. Вот почему меня постоянно влечет судьба личности творческой, и в первую очередь — мировоззренческие аспекты всякой творческой деятельности. Появление на экране человека, посвятившего себя созидательному творчеству,— не простое назидание зрителю, а художественный пример полноценного, осмысленного бытия. Причем красота и привлекательность жизни, проникнутой сильным творческим началом,— не в счастливом благополучии, каким оно рисуется обывателю, а в борьбе, в самоотверженном служении своему народу, в умении дать людям радость. Об этом мне хотелось сказать и во «Вступлении», и в «Дневных звездах», и в «Чайковском». Об этом — и «Выбор цели». Счастье Курчатова в том, что он жил ради людей: мы живы сегодня во многом благодаря содеянному им и многими такими, как он,— творцами коммунистического будущего.

И надо всемерно — средствами искусства прежде всего — поддерживать в людях благородное стремление отдать свои силы на пользу стране, будущему. Надо давать им с экрана, со сцены прекрасные, достойные примеры. Не образцы для прямого подражания, а обобщающие, убедительные примеры истинного служения народу. Такая цель во все времена была присуща передовой русской культуре, советскому искусству. А мы — наследники этой замечательной традиции. Мы обязаны хранить ее и продолжать.

Приглашение к спору

А. Михалков-Кончаловский

В поиске

Полемические заметки

Сейчас, спустя три года со времени опубликования Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», уже нет надобности говорить о том, какое важное значение имело оно для всего советского кино, какой плодотворный толчок дало его развитию. Оно уже стало свершившимся фактом, определившим пути движения нашего кино, его творческие поиски. Вошло в нашу повседневную жизнь. Можно уже говорить о конкретных позитивных результатах этого документа, о глубоких проблемных произведениях, вышедших за эти годы на экран, об организационных мерах, способствующих творческому росту нашего киноискусства.

Пожалуй, наибольшее завоевание прóшедших трех лет в том, что заметно богаче стала палитра выходящих на экраны фильмов, они разнообразнее по жанрам, по тематике, по своеобразию авторских индивидуальностей, прочитывающихся за каждым произведением. Психологический кинороман о человеке на войне «Они сражались за Родину» и политический фильм о революционной борьбе за рубежом «Это сладкое слово — свобода!», картина о современном рабочем классе «Самый жаркий месяц» и остропроблемная картина-диспут о морали трудового человека «Премия», драматическая повесть «Калина красная» и народная комедия «Здравствуй и прощай», философская комедия-притча «Чудаки» и мюзикл «Мелодии Верийского квартала», лирическая повесть о становлении характера подростка «Сто дней после детства» и яркий, красочный детский фильм-праздник «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», биографическая кинотрагедия о поэте-гуманисте «Насими» и философская драма «Лютый», комедия «Афоня» — этот список можно было бы продолжить и дальше. Все эти фильмы вместе и каждый в отдельности говорят о многообразии путей искусства социалистического реализма, о творческом развитии его принципов нашими кинематографистами.

Постановление заметно повлияло и на творческую атмосферу жизни киностудий: сегодня уже не в почете самоуспокоенность, взаимное захваливание — мы стали требовательнее друг к другу, к самим себе, к нашему общему делу — киноискусству.

И потому хотелось бы сегодня по-деловому и откровенно, как то и вытекает из самого духа Постановления, поговорить не о достижениях, а о задачах нерешенных, о том, что еще предстоит сделать кинематографистам, чтобы советское кино занимало достойное его место и в духовной жизни нашего народа, и на экранах мира.

Главное — интересы зрителя

Правота идей, которыми руководствуются наш народ и партия в своем движении к коммунизму, подтверждена всем ходом мировой истории. Вместе с тем, убежденность в великой силе ленинских идей не дает нам права быть пассивными, ждать, пока эти идеи сами по себе привлекут на свою сторону умы и сердца людей во всем мире. В настоящее время, как никогда прежде, мы должны мобилизовать все силы на то, чтобы поднять на новый уровень пропаганду нашего образа жизни, нашего мировоззрения.

Отличительной чертой нынешних, семидесятых годов, стала ориентация внешней

политики нашего государства на все большую экономическую связь социалистического мира с капиталистическим, на мирное сосуществование. Вместе с тем, в условиях разрядки международной напряженности по-новому осознается борьба идеологическая: ее роль во всех сферах возрастает во много раз.

Именно кино могло бы сыграть огромную роль в этой борьбе.

Однако наши картины пока чаще завоевывают премии на международных кинофестивалях, чем появляются в западном прокате. Завоевать пальму первенства на ответственном международном конкурсе — это, конечно, почетно и важно, но всех нас должно беспокоить и то, как завоевать зрителя: ведь именно фильм способен рассказать миллионам правду о нашей стране, о которой средний гражданин на Западе знает до чрезвычайности мало.

Конечно же, это совсем нелегкая проблема — борьба за зрителя. И я совсем не собираюсь давать здесь всеобъемлющие рецепты. Но, безусловно, одним из самых актуальных вопросов, которые необходимо учитывать в этой борьбе, является тематика наших картин.

К сожалению, те тематические планы, которые составляются на студиях, не всегда учитывают самое главное — интересы зрителя.

Мы, как ни печально об этом говорить, нашего зрителя не знаем, не знаем запросов различных социальных и возрастных групп, не думаем о том, что их более всего волнует сегодня, и не прогнозируем того, что будет интересовать завтра. А ведь процесс создания фильма долог. Если мы не будем пытаться заглянуть в будущее, картина может морально устареть еще до конца съемок, что случилось, к примеру, с фильмом Е. Дзигана «Север, Юг, Восток, Запад».

То, как много может дать режиссеру изучение зрителя, контакт со зрителем в процессе работы над фильмом, я мог ощутить на своей практике. Приступая к съемкам «Романса о влюбленных», я обратился через журнал «Советский экран», через радио и телевидение к своим будущим зрителям. Это было спонтанным желанием, я не мог предвидеть, насколько важным и интересным это общение окажется, насколько оно повлияет на всю дальнейшую работу. Но когда начали приходить первые письма, отклики, они, каждый по-своему, открывали глубочайшую заинтересованность зрителя в судьбах всего нашего кино и в судьбе этого фильма — ведь в нем речь должна была пойти о любви, о том, что волнует каждого и о чем, увы, так редко, так скучно говорят наши фильмы. Зрители начинали чувствовать себя соучастниками создания фильма, и многие из них сохранили это отношение к нему и тогда, когда фильм вышел на экраны.

О фильме были споры — в газетах, журналах, с экрана телевизора — и они, как бы я ни относился к тем или иным высказанным в ходе полемики мнениям, на практике показали, как важны дискуссии о фильмах. Зритель ощущает себя вовлеченным в спор, он должен определить в нем свою позицию, он чувствует себя заинтересованным участником судьбы фильма.

Так что, думаю, и перед следующей картиной я обращусь к зрителям — диалог с ними дает художнику возможность корректировать свое произведение в момент его создания, то есть тогда, когда можно эффективно воздействовать на результат работы.

Мне думается, что очень существенную помощь в деле изучения зрителя мог бы сыграть Институт теории и истории кино, собравший лучшие киноведческие силы. Социологи института могли бы провести конкретные исследования, выявить, каковы те наиболее актуальные вопросы, которые интересуют зрителя — не только советского, но и мирового.

Нельзя идти в идеологический бой, не имея разведки. Однако пока что достаточной связи между тематическими планами нашего кино и работой социологов института нет. Это чревато и идеологическими и материальными потерями, поскольку зритель очень часто не интересуется тем, что предлагает ему наш кинематограф.

Нам надо постоянно думать об интересах зрителя, изучать его социологию не только у нас, но и за рубежом. Для составления

тематического плана необходимы точные данные науки, так что не стоит ли подумать о том, как наладить мобильную и гибкую связь студий с Институтом теории и истории кино?

К примеру, американские продюсеры чрезвычайно мобильны в переориентации на меняющиеся вкусы зрителя. Вот, в частности, как по данным журнала «Филмз энд филминг» меняла тематику своих картин фирма АИК («Американо-интернациональное кино»).

В середине 60-х годов американские социологи определили, что 60 процентов зрителей в стране составляла молодежь в возрасте от двенадцати до двадцати четырех лет. То есть наиболее вероятным кинозрителем был молодой человек, пригласивший в кино свою девушку. Поэтому для своих фильмов фирма выбирала кричащие, провокационные названия, иногда доходившие до абсурда.

В 1957—1958 годах шло острейшее соревнование за приоритет в освоении космоса. Каждый новый спутник Земли являлся сенсацией. «Американо-интернациональное кино» немедленно откликнулось на новую тематику и приступило к массовому выпуску научно-фантастических фильмов, среди которых были «Сердитая красная планета», «Война спутников», «Чудовище из галактики № 27» и «Ужасы 5000 года».

В конце 1965 года идеологи АИК пришли к выводу, что им следует уделять большее внимание острым социальным событиям, потрясающим американское общество. Именно в это время появился фильм Роджера Кормана «Дикие ангелы», явившийся одним из первых в серии «фильмов-протестов». Несмотря на то, что многие критики приняли фильм в штыки, он принес фирме только за один год проката в США (не считая проката в других странах) 6 миллионов долларов, и эта цифра показывает, что хозяева АИК в очередной раз проявили нужную гибкость и нашли ключ к молодому зрителю.

Хозяева американского кинематографа оказались достаточно гибкими и в своих цензурных требованиях к выпускаемым фильмам. Например, в 1920 году Производственный кодекс (негласный свод цензурных правил) предписывал кинематографистам следующее: «Каждый американский фильм должен утверждать, что образ жизни Соединенных Штатов — единственный и лучший для любого человека. Так или иначе каждый фильм должен быть оптимистичным и показывать маленькому человеку, что где-нибудь и когда-нибудь он схватит за хвост свое счастье. Фильм не должен выворачивать наизнанку темные стороны нашей жизни, не должен разжигать решительных и динамичных страстей...»

Но то, что соответствовало духу американского общества в 20-е годы, оказалось несостоятельным в 50-е. И американские дельцы прекрасно поняли, что подобного рода фильмы не будут пользоваться успехом ни у американского зрителя, ни, тем более, у зарубежного.

Вот что говорил Дэррил Занук в 50-е годы: «Я уже неоднократно заявлял, что считаю американские фильмы лучшим средством, какое мы должны предложить миру для нанесения ущерба коммунизму. Сначала люди были удивлены тем, что правительство США «разрешило» нам снимать фильмы, которые не совсем лестно освещают американский образ жизни.

Коммунистические пропагандисты пытались извлечь пользу из таких фильмов, повернуть их против нас, но они не могли скрыть того факта, что, хотя такие явления и существуют, они существуют в народе, который знает о них, и не только принимает меры к их устранению, но, что самое главное, обладает смелостью показывать в своих фильмах истинную, а не розовую картину своей жизни...

Есть люди, которые думают, что режиссер не должен ставить полемических фильмов из-за того впечатления, которое они могут произвести на зрителей зарубежных стран. Я не могу согласиться с этой точкой зрения...»

Все это пишет человек, как никто, много сделавший для пропаганды американского образа жизни.

Но в изменившейся ситуации 50-х годов и он прекрасно понимал, что уже недостаточно

рисовать на экране голубую картину жизни и голубого стопроцентного американца. Чтобы не потерять доверия зрителя, надо открывать ему более глубокую и сложную картину реальности. Иначе борьба за зрителя будет проиграна.

Естественно, что параллель между советским и американским кино возможна лишь со многими оговорками — у нас принципиально разные пути, цели, задачи. Возвращаясь к вопросу о тематике наших картин, нельзя не признать, что мы нередко бывали очень робки в выборе проблематики и жизненного материала. И в этом, кроме самих себя, нам винить некого. Произведения на самые актуальные, волнующие зрителя темы появлялись чаще всего тогда, когда волна общественного интереса к этим вопросам заметно спадала. К примеру, фильм «Это сладкое слово — свобода!» о революционном движении на Латиноамериканском континенте, при всех его бесспорных идейных и художественных достоинствах, появился после того, как в разных странах были созданы фильмы о Че Геваре, трактующие проблемы революционной борьбы с левацких и троцкистских позиций; отрицательный идейный эффект подобных картин нашими кинематографистами не был вовремя предупрежден.

Учиться профессионализму

При всем том, что наше кино все чаще обращается к интересным, актуальным для мирового зрителя темам, при несомненном расширении тематического диапазона наших фильмов, нельзя не видеть, что часто нам не удается работать на отвечающем современным требованиям уровне профессионализма.

Многим нашим фильмам (как говорили мне почти все продюсеры и прокатчики, с которыми я беседовал в Америке) недостает драматургической напряженности, ритма — того, что американцы называют «саспенс».

В качестве примера того, как тщательно, как профессионально разрабатывается сценарий в американском кинопроизводстве, сошлюсь на практику режиссера Фрэнсиса Форда Копполы, с которым я беседовал во время поездки в Америку. Коппола, автор «Крестного отца», который за два с небольшим года проката собрал примерно 100 миллионов долларов — самую большую в истории мирового кино сумму. Этот успех, как подтвердила беседа с Копполой, не случаен. Он основан на очень точном сценарном расчете, стратегическом расчете, в основе которого профессионализм и опыт. Весь режиссерский сценарий выстроен по определенной кривой развития действия. Каждый эпизод строго проанализирован и выверен по следующим пяти параметрам:

1) драматургическая целесообразность эпизода с точки зрения содержащейся в нем информации;

2) временна́я протяженность эпизода;

3) общая атмосфера, настроение эпизода;

4) основной смысл эпизода, его идея, то есть идейная целесообразность эпизода;

5) прогнозируемые ошибки, то есть те возможные искажения замысла в восприятии зрителя, которые можно заранее предвидеть и принять меры к их устранению.

Сама эта методика анализа показывает, на каком высоком уровне профессионализма работают наши идейные противники. Их методику можно уподобить проектированию корабля, самолета, сложнейшего промышленного комплекса. Учитывается все: ни один кадр, ни одно слово не должны быть лишними, каждая сцена должна быть максимально компактной, сжатой, целенаправленной. Только так можно удержать зрителя в состоянии неослабевающего интереса, тем более что сегодняшний зритель свое время очень ценит.

Мы, к сожалению, пока что не можем предложить своему зрителю фильмов, сколь-нибудь отвечающих подобному уровню профессионализма. И прежде всего дело упирается именно в сценарную проблему. Сценарии наших фильмов в подавляющей массе страдают дилетантизмом, аморфностью кинематографической конструкции.

Сценаристы чаще всего пишут, как писатели, не представляя себе, как написанное ими

будет выглядеть на экране. Они не мыслят экранно, и, что хуже всего, под это еще подводится теоретическое обоснование. Недавно на защите одной диссертации во ВГИКе я слышал, как видный и уважаемый теоретик говорил, что главный носитель идеи фильма — слово. А как быть тогда с «Броненосцем «Потемкин»? Неужели вся его идея заключена в титрах? Как быть с «Матерью» Пудовкина? С «Землей» Довженко?

Главное в кино — образ, пластический, звукозрительный. Да, конечно, и слово очень важно, но не оно решает все дело. Мы по привычке продолжаем твердить, что литература — старшая сестра кинематографа. Это так, конечно, только младший братец давно уже подрос и стал на ноги. Он совершеннолетний. У него свой нрав, свой голос.

Нельзя кинодраматургию намертво привязывать к литературе. Это ведет к тому, что в наших сценариях множество пространных описаний того, чем пахло в комнате, какой был воздух на улице — то есть того, что ни увидеть, ни услышать, ни передать на экране нельзя. А пластический образ забыт. А ведь он должен быть уже в сценарии.

Не редкость сценарии, где нет действия, где герои долго и пространно обмениваются «правильными» идеями. А не лучше ли, как сказал в свое время Маяковский, чтобы не герои бегали по сцене с идеями, а зритель с этими идеями уходил из зала?

Засилье слова поощряется и редактурой студий. Ее меньше всего заботит, как написанное будет выглядеть на экране, все внимание обращено на то, что́ герои говорят. Если в словах ничего предосудительного нет, значит, сценарий хороший. Можно снимать. Но ведь смысл любой реплики зависит от того, с какой интонацией ее произносят, какова общая атмосфера сцены, и все это может выражать смысл, прямо противоположный буквальному прочтению слов.

Наши сценарии чрезвычайно вялы по темпу, в них непропорционально затянута экспозиция, занимающая чаще всего больше трети фильма. В современной кинодраматургии это, за исключением немногих специфических случаев, недопустимо. Если сценарий не обладает занимательностью, быстрым ритмом, яркими эпизодами, начинающими и завершающими действие, то кинофильм заведомо теряет того зрителя, которому это произведение могло быть интересно по всем другим параметрам — по теме, по проблематике.

К сожалению, та подготовка, которую дают своим выпускникам-сценаристам и ВГИК и Высшие сценарные курсы, по сегодняшнему уровню требований уже недостаточна. Я не хочу сказать, что среди этих выпускников нет талантливых людей — они есть, но решение сценарной проблемы упирается не в вопросы таланта, а в вопросы профессии.

О качестве сценариев

Эффективные меры воздействия на качество сценариев разрабатываются сейчас очень активно, но хотя многое сделано, было бы опрометчиво сказать, что они уже найдены. Я не касаюсь сейчас шедевров кино — их создание нельзя запланировать, организационные стимулы здесь бессильны. Но на «средний» фильм, который составляет подавляющую часть кинопродукции, можно воздействовать в направлении его качественного улучшения гораздо более целенаправленно и эффективно, чем это делается даже на ведущих студиях сейчас.

Беда заключается в том, что большинство из нас, режиссеров, получает для работы, как правило, даже не средний сценарий, а малопрофессиональный, и в итоге мы сами начинаем его переделывать. В результате у большинства наших режиссеров существует прочная иллюзия, что они могут писать сценарии. И они, действительно, могут писать сценарии себе — на том уровне, на котором их делает большинство сценаристов. Но это уровень непрофессиональный. Сценарий должен быть запрограммирован на безотказную работу картины. Тогда даже не очень опытный режиссер сможет сделать интересный, зрительский фильм. Поднять средний уровень нашей кинопродукции, мне кажется, сейчас можно прежде всего мерами, направленны-

ми на улучшение качества сценариев. И в этом смысле Центральная сценарная студия, созданная согласно Постановлению ЦК КПСС, должна принести бо́льшую пользу, чем она приносит сейчас.

В чем главная функция сценарной студии? Она — в создании высокопрофессиональных сценариев. Причем, сценариев, не только ориентированных на какую-то тематическую рубрику, на какую-то киностудию, но и на конкретного режиссера, с учетом его творческого лица, пристрастий, способностей.

Лучшие профессиональные силы нашей кинодраматургии, объединенные в редакционную коллегию Сценарной студии, способны оказать необходимую профессиональную помощь как молодым авторам, так и талантливым литераторам, хорошо владеющим жизненным материалом, но еще недостаточно усвоившим специфику кинематографа, не овладевшим его выразительными средствами.

Центральная сценарная студия может стать главным поставщиком профессиональных сценариев для нашего кинематографа, фабрикой сценариев. Однако пока что решить эту задачу она не в состоянии. Она лишена тех реальных материальных стимулов и привилегий, которыми можно было бы эффективно воздействовать на кинодраматургов, сценарии которых приходят в Студию.

Сейчас Центральная сценарная студия не имеет никаких принципиальных отличий от художественного совета любой киностудии страны. Она воздействует на автора путем уговаривания. Но автор не всегда заинтересован вносить все те поправки, которые ему предлагают даже опытнейшие специалисты нашей кинодраматургии (Е. Габрилович, В. Соловьев, Б. Метальников, В. Ежов), входящие в состав редколлегии Студии. Автор ведь может отнести тот же сценарий на любую другую киностудию.

Американские продюсеры не считаются с затратами на сценарий, ибо от его качества прежде всего зависит, чтобы фильм получился «обреченным на успех». Любые затраты на сценарий многократно окупятся в случае успеха картины. С этой целью широко применяется и институт разделения труда. Суть его в следующем.

Разработка сценария начинается с идеи, замысла. Хорошую сценарную идею могут придумать и люди, не владеющие приемами драматургического ремесла. Поэтому идея покупается отдельно, а затем уже с другим автором заключается договор на разработку конструкции сценария, то есть на собственно драматургическую работу. Итогом ее является синопсис, или либретто. Затем купленное либретто передается специалисту, владеющему мастерством кинематографического диалога. И в результате этой цепи поэтапной работы получается сценарий, удовлетворяющий самым высоким профессиональным критериям.

Мне думается, и нам бы стоило поискать возможности применения этого опыта в наших условиях. Пока же принятая у нас система оплаты сценариев исключает возможность подобной поэтапной работы. Получается парадоксальная ситуация. Люди, обладающие способностью прекрасно придумать сценарную идею, берутся сами писать и сценарии и его диалоги, даже если не умеют этого делать. Точно так же как авторы, прекрасно владеющие мастерством диалога, но слабые в драматургической разработке сценария, тем не менее берутся делать всю сценарную работу от начала и до конца. Это им выгоднее, чем просто продать тот продукт своего труда, который у них лучше всего получается.

Такова сегодняшняя практика, сложившаяся в силу реальных производственных условий. Но время не стоит на месте, то, что было необходимо вчера, становится тормозом сегодня. Так что не пришла ли уже пора подумать о том, как изменить эту практику?

Специфика жанров

Явно недостаточно, мне думается, мы уделяем внимания такому вопросу, как жанровая специфика сценария. На Западе, для сравнения, зритель, покупая билет, уже заранее знает, что он сейчас увидит: вестерн или мю-

зикл, гангстерский фильм или научную фантастику — жанровая дифференциация фильмов складывалась там на протяжении десятилетий. Мы же только сейчас начинаем осваивать эту сложную область жанров. Хорошо, что так широк поиск нашего кино, что он дал нам сегодня, к примеру, и такую картину, как «Мелодии Верийского квартала» — мюзикл, полный яркой, праздничной условности. Прекрасно, что так мощно вошел в духовную жизнь нашего зрителя кинороман Сергея Бондарчука «Они сражались за Родину», сочетающий в себе и психологизм, и героику, и патетику, и юмор.

И все же завоевания последних лет далеко еще не в состоянии восполнить последствия того пренебрежения к жанровой форме кинопроизведений, которое наблюдалось у нас в течение многих лет — и у самих кинематографистов и, соответственно, у зрителей. А ведь нам надо думать о всех категориях зрителей, в том числе и о тех, кому нужны, интересные сложные философские фильмы-размышления.

Конечно, освоение жанровой специфики — еще не панацея от всех бед и не гарантия неизбежности успеха снимаемого фильма. Да и само понятие «жанр» текуче и изменчиво. Живая практика искусства постоянно рождает новые, нетрадиционные жанры, часто смешивающие, по-новому синтезирующие и интерпретирующие черты уже устоявшихся, привычных зрителю жанровых форм. И тем не менее, как бы ни сложна, ни нова и оригинальна была жанровая специфика того или иного фильма, она всегда есть, она диктует свои условия построения кинопроизведения и его зрительского восприятия.

Но, увы, чаще всего наш зритель, заняв свое место в зале, чуть ли не полсеанса не может найти верного ключа к восприятию того, что он видит. Не может понять, что это ему показывают — то ли комедию, то ли драму, то ли что-то очень проблемно-серьезное.

А показывают ему подчас нечто бесформенно жизнеподобное, одинаково невнятное — из фильма в фильм. Ролан Быков очень точно сказал в одном выступлении: «Мы уже научились делать фильмы, похожие на жизнь. Но когда же мы, наконец, научимся делать фильмы, похожие на искусство!»

Как бы ни усложнялись, ни обогащались, ни трансформировались жанры современного кино, они все равно остаются жанрами. Они необходимы. Это правила игры, которые режиссер в первых же кадрах должен заявить своему зрителю, чтобы тот знал, в какую игру с ним играют. Ведь удар палкой по голове может быть и в трагедии Шекспира, и в драме Горького, и в жестокой мещанской мелодраме, и в цирке. Действие всюду одно и то же, а зрительская реакция совершенно разная. В цирке, когда человека бьют палкой по голове и у него слезы брызжут фонтаном, зал гомерически хохочет, в мелодраме — заливается слезами сочувствия, в драме — сопереживает, в трагедии — молчит, немея от страдания. Но в любом случае зритель должен быть заранее тем или иным путем предупрежден, где он, что он смотрит.

Мы часто говорим о том, как вырос наш зритель, и это бесспорно. Но нельзя при этом сбрасывать со счета и то, что рост этот в разных зрительских слоях далеко не равномерен, что еще более чем достаточно в кинозалах тех, чье эстетическое развитие пребывает почти в зародышевом состоянии.

Нередок и такой зритель, который ко всем фильмам применяет один-единственный критерий: бывает так в жизни или не бывает. Если бывает, значит фильм хороший, если не бывает — плохой. Причем эту критическую дубинку «так не бывает» эстетически не развитый зритель извлекает во всех тех случаях, когда фильм возвышается над его вкусами, когда он сложнее, глубже его интеллектуального уровня. После просмотра какой-нибудь жуткой, фантастически неправдоподобной во всем египетской (или индийской) мелодрамы этот зритель не говорит: «Так в жизни не бывает!» Но как только что-то выводит его из колеи обычного восприятия, он тут же бьет в набат, отстаивая «правду жизни». К сожалению, с подобными же кри-

териями порой подходит к фильмам и редактура.

Но ведь есть целый ряд жанров — комедия, сатира, трагедия, мюзикл,— немыслимых без нарушения обычной житейской логики.

Когда Собакевич, стоя на ноге своего собеседника, ведет с ним разговор — это совершенно неправдоподобно. Но в искусстве это правда. И на этом строится весь Гоголь, и Салтыков-Щедрин, и творчество многих художников. Это прописные эстетические истины, но их приходится повторять снова и снова, до оскомины: правда жизни и правда искусства не одно и то же; искусство — не прямое отражение жизни, а ее осмысление; художественные открытия часто начинаются там, где есть нарушения привычного взгляда на вещи, сдвиг, остранение.

Жанр — это особый угол зрения на жизнь. «Круче ракурс надо», — любил в свое время говорить Барнет. И у него как раз и было это замечательное чувство «угла зрения» в самых разных жанрах — в комедии, в детективе.

Отсутствие культуры жанров, боязнь нарушить привычный, жизнеподобный угол зрения на жизнь, как это ни странно на первый взгляд, очень часто ведет режиссеров к формализму. Когда не хватает смелости выявить суть событий. остраняя поступки людей, проявления их чувств, то это стараются компенсировать набором внешних приемов. И тогда на экране появляется все то же аморфное жизнеподобие, только расцвеченное набором неестественных ракурсов, оптических эффектов, мудреных монтажных головоломок, сюжетных ретроспекций, смахивающих на ребус. А ощущение правды все равно не рождается. Не в этом искусство.

Естественно, я не собираюсь настаивать на том, что сдвиг, остранение, жанровая условность — единственный, наиглавнейший признак искусства. Вообще догматическая канонизация каких-то одних жанров и творческих приемов в ущерб другим — верный способ убить искусство. В нем возможны принципиально различные пути — и поэтически образный и строго документальный. Имеет право на существование и художественно организованная хроника и даже целиком разговорный фильм. Просто меня сейчас беспокоит именно эта, жанровая сторона вопроса — она в нашем кино, действительно, слишком долго оставалась забытой. Надеюсь, что имею право на некоторую субъективность мнений, тем более что я не теоретик и не руководитель кинематографа и, стало быть, как художник, могу себе позволить роскошь быть пристрастным.

Жанровое разграничение начинается уже на уровне сценария. Уже там должен быть со всей определенностью заявлен тот жанровый ключ, которому должен следовать режиссер. Еще читая сценарий Е. Григорьева «Романс о влюбленных», я понял, что не могу делать «жизнеподобную» картину. Решение этого сценария, в котором герои говорили белыми стихами, требовало иного пути, обнаженно условного, возвышающегося над бытовыми мотивировками.

Мне кажется, что развитие жанровой дифференциации в нашем кино будет способствовать повышению профессионального уровня не только режиссеров, но и сценаристов.

Неразвитость культуры жанров, непонимание специфики жанров ведет и к потере критериев оценки: ко всем фильмам, невзирая на их жанровую принадлежность, прикладываются единые стандартные мерки. Всем известно, какие титанические усилия прикладывает редактор во всех случаях, когда финалом картины должна стать гибель героя. Героя спасают изо всех сил, «просветляют» финал, вносят «оптимизм». И это при том, что все прекрасно знают, что трагическое в искусстве требует от героя «полной гибели всерьез», что оптимизм трагедии рождается из способности не героя, а зрителя преодолеть, пережить очищающий катарсис. Спасают героя — гибнет смысл произведения.

Особенно неблагоприятно обстоит дело с комедией, хотя вроде бы только она и признана официально как жанр. Об этом говорит хотя бы существующее разделение на «кусты» в редколлегии Госкино СССР: современная тема, историко-революционная тема, детский фильм и комедия. Это разделение, кстати, свидетельствует, по-моему, не столько о при-

знании комедии, сколько о признании ее жанром неполноценным. Ведь при таком делении комедия как бы автоматически исключается и из историко-революционной и из современной темы — это нечто возвышенное, наисерьезнейшее, туда комедиографов с их прибаутками не пускают. А как быть тогда (возьмем параллель из литературы) с «Конармией» Бабеля? Разве ее великий революционный пафос был бы возможен без юмора, без этого сплава героики, трагизма борьбы и яркого жизнелюбивого смеха?

Комедии и на студиях и в темпланах отводится место некоего довеска к основной продукции — она «для кассы», для «нетребовательного зрителя, желающего в кино развлекаться». А, соответственно, при таком отношении сюжеты комедий и сводятся к глуповатым пустякам про тещу или про то, как поссорилась влюбленная парочка. Сейчас попытка создать комедию о войне рассматривается как кощунство (вспомним, хотя бы, жестокий разнос, которому подвергся талантливый фильм В. Мотыля «Женя, Женечка и «катюша»). А комедия может и должна быть жанром социальным, героическим, патриотическим.

Пренебрежение к комедии проявляется и в том, что они не выставляются ни на один серьезный конкурс, за них на протяжении последних двадцати лет ни разу не давали никаких авторитетных премий. Этим, как видно, и объясняется то, что многие режиссеры, талантливо зарекомендовавшие себя в комедии, предпочитают все же переключиться на «серьезную» тематику. Скажем, Юрий Озеров, доказавший в «Большой дороге», что у него есть чувство лирического юмора, снимает теперь масштабные историко-военные эпопеи. Естественно, что эти фильмы чрезвычайно важны для нашего кинематографа, и хорошо, что военный фильм приобрел такого интересного мастера — жаль только, если комедия его потеряет.

Только немногие фанатики, энтузиасты комедии, такие, как Гайдай, Данелия, Рязанов, продолжают хранить верность этому «ущербному» жанру. И кстати, своими работами они доказывают, что комедии под силу такие проблемы, за которые не решается браться «серьезный» кинематограф. Тот же «Афоня», по самому высокому счету требований подходящий к вопросу нравственного облика рабочего человека, к вопросу его ответственности за свои поступки, за свою судьбу, пока еще не имеет достойного соперника у мастеров из «куста современной темы».

Комедия всегда собирает зрителя, она «обречена на успех». Именно поэтому важнейшие идейно значимые темы надо не бояться решать и в комедийном ключе — тогда можно не сомневаться (при талантливом, умном воплощении, естественно), что эти важные проблемы дойдут до зрителя, получат необходимый общественный резонанс.

Разграничение на жанры совсем не предполагает дифференциацию актеров по жанрам: одних для комедий, других — для трагедий. Настоящий актер должен быть хорош в любом жанре. У нас же есть целый ряд прекрасных комических актеров, которым фактически закрыт путь в «серьезные» фильмы. Я знаю, например, как давно мечтает сняться в драматической, психологической роли Крамаров. Но его же ни один режиссер на такую роль не возьмет. Скажет: «Крамаров? Этот, который из цирка? Ну, что вы!..» С другой стороны, и «серьезным» актерам считается зазорным сниматься в комедии. Пожалуй, только Леонов, Никулин, Папанов сумели сломать ограничения амплуа. Остальным же это не прощается. Это расценивается чуть ли не как сдача «идейных позиций». Вспомним, как сурово критиковали Смоктуновского, когда он решился после Гамлета сыграть в комедии «Берегись автомобиля». А когда Кирилл Лавров захотел сыграть Николая II, то это вызвало такие серьезные возражения («Ну, как вы можете дискредитировать таких прекрасных героев, которые у вас были!»), что ему пришлось от роли отказаться.

Сейчас узаконено то, что главным действующим лицом наших фильмов может быть только человек сугубо положительный. Исключений из этого правила — считанные единицы: «Когда деревья были большими», «Карнаваль-

ная ночь», «Афоня» и, кажется, все. Больше не могу припомнить. Но ведь утверждать положительный идеал можно и через отрицание, как утверждали его великие русские писатели — Гоголь, Салтыков-Щедрин, Маяковский.

К сожалению, в таком понимании искусства зритель уже воспитан. Есть достаточно обширная зрительская прослойка, которая попросту отождествляет актера и созданный им образ. Популярный актер, берущийся играть врага, заранее знает, что получит массу возмущенных зрительских писем. Алла Демидова, отвечая как-то на подобные письма в «Советском экране», резонно спросила у своих корреспондентов: что же — надо держать на студиях специальный штат негодяев, которые бы играли отрицательные роли? Но одной или даже несколькими хорошими статьями зрителя не воспитаешь. Его надо воспитывать фильмами.

Общеизвестно высказывание Маркса о том, что в процессе производства создается не только объект, но и субъект производства, не только продукт потребления, но и потребитель этого продукта. Эти слова стоило бы не забывать и нам, кинематографистам—ведь мы создаем не только фильмы, но и зрителя своих фильмов. Если мы не будем воспитывать зрителя, развивать его мышление, его фантазию, давать ему идейно и художественно полноценные образцы всех жанров — «высоких» и «низких», мы никогда не сможем поднять и уровень «средней продукции» всего кинематографа.

При всем том, что эстетический уровень зрителя сильно вырос за последние годы, его духовный багаж стал намного богаче, тем не менее, до желаемого еще очень далеко. Сейчас сделать картину, которая могла бы пользоваться массовым успехом, весьма нетрудно: еще часто могут сойти и самые незатейливые остроты, и затертые сюжетные ходы, и трафаретные актерские переживания — все это подчас может вызывать в зале смех.

Вообще вряд ли кто в состоянии измерить, какое количество нравственных ценностей ему еще надо приобрести, чтобы стать гармоничным, духовно богатым человеком. Традицией нашей национальной культуры всегда была борьба за нравственное совершенствование человека. С тех пор, как к богатой палитре культуры прибавилось такое могучее средство, как кинематограф, эта задача и для него является важнейшей. Но это одновременно и самое сложное. И мы еще слишком мало в этом направлении делаем.

Не случайно столько внимания уделяет сегодня партия проблемам нравственного воспитания человека, духовного облика нашего современника.

Удовлетворить материальные потребности в общем-то легче, чем воспитать духовные. Но неужели, в конце концов, наш народ столько сил отдает строительству будущего, чтобы достигший полного благосостояния человек, сытно пообедав в своей отдельной квартире, надел новый синтетический костюм, сел в свои «Жигули» и поехал смотреть «Королеву Шантеклэра»?!

Естественно, кино — не единственный духовный наставник человека. Эту задачу должна решать вся идеологическая надстройка, вся культура — телевидение, радио, театр, пресса и непременно школа. Но, при всем том, роль кино остается огромной. Оно могло бы стать своего рода духовным букварем, азбукой для подрастающего поколения. Но азбуке надо учить, надо разъяснять, что значит «А» и что значит «Б». Мы же, в смысле эстетического воспитания этого нового, подрастающего поколения зрителей, делаем непростительно мало. Разговоры о введении преподавания основ киноэстетики в школе ограничились лишь немногими экспериментами отдельных энтузиастов. А такой курс, я уверен, должен стать частью обязательной программы старших классов. Ведь одновременно с пропагандой кино школьник получит самый обширный комплекс знаний по истории, культуре, эстетике, этике и т. д.

Уже достаточно было говорено о том, что для выполнения плана прокат вовсю крутит самые низкопробные поделки. Но нельзя винить только прокат, одна из главных задач которого — выполнение финансового плана.

Никакие призывы на совещаниях, никакие реплики в «Литературной газете» по поводу «Есении» или «Черных очков» положения не изменят. Но почему так мало делается для серьезной и глубокой пропаганды лучших произведений нашего кино, а Бюро пропаганды советского киноискусства (какое название замечательное!) вместо того, чтобы быть оппонентом прокату, стало, по сути, его дублером, занимаясь тем же выкачиванием денег из нетребовательного зрителя посредством гастролей мало снимающихся актеров с байками про кино и заезженными роликами? Почему такое жалкое существование влачат киноклубы — разве не они могли бы стать главными пропагандистами среди самых широких кругов зрителей лучших произведений советской и зарубежной классики? И почему мы сами, кинематографисты, так мало делаем глубоких, серьезных фильмов, рассчитанных на восприятие самой широкой аудитории?

После «Романса о влюбленных» я получил от одной зрительницы письмо, которое берегу как высшую для себя похвалу. «Ваша картина,— написала она,— так же прекрасна, как «Есения». Я проплакала весь сеанс».

Мы часто боремся с буржуазной пропагандой тем, что просто стараемся изолировать нашего зрителя от ее влияния, вместо того, чтобы воспитывать у зрителя моральную готовность противостоять ее влиянию, критически осмысливать ее. Нашего зрителя можно уподобить ребенку, которого родители до десятилетнего возраста содержат в идеальных, стерильных условиях. Но организм такого ребенка, попав в реальные условия жизни, не выдержит соприкосновения с микробами самого легкого заболевания. Он погибнет, у него не выработан иммунитет. А для того, чтобы этот иммунитет выработался, организм безусловно должен получить порцию антител.

Наша же практика имеет в корне обратный характер. Мы широко показываем фильмы самого низкого пошиба — египетские, индийские, мексиканские — мелкобуржуазные по своей сути, дурной вкус которых стал нарицательным в нашей критике. Всем известно, что фильмы эти пользуются очень большой популярностью у массового зрителя, но мы ничего не делаем, чтобы воспитывать в зрителе способность критически оценивать подобные картины. Прогрессивные кинематографисты этих стран сами борются с подобной кинопродукцией, они сами при встречах во время кинофестивалей говорят о том, что мы оказываем им плохую услугу, выбирая для проката именно эти фильмы и не давая затем им должной оценки в прессе. Таким образом мы сами порой портим вкус нашего зрителя.

Традицией советского кинематографа всегда была смелость, наступательность в утверждении коммунистических идей. В идущей сегодня идеологической борьбе мы, как никогда, должны быть верны этой прекрасной традиции. Мы не имеем права на выжидательную, пассивную тактику — нам нужно еще активнее, еще решительнее переходить в наступление.

Какое оно, будущее

Естественно, что, размышляя о задачах, поставленных ЦК КПСС, думаешь и о том, как ты сам ответишь на них своей конкретной практической работой — фильмами, которые снимаешь или готовишься снимать. А процесс создания картины невольно заставляет возвращаться мыслями к самому широкому кругу проблем, связанных с сегодняшней жизнью нашего общества, народа, с тем местом, которое занимает в ней искусство кино.

Сейчас вместе с драматургами В. Ежовым и Е. Григорьевым я завершаю работу над сценарием большой двухсерийной картины «Материк гигантов», к съемкам которой надеюсь приступить уже в конце этого года. Когда у меня спрашивают, о чем будет эта картина, я всегда затрудняюсь ответить. В рубриках темплана Госкино СССР значится, что она о сибирской нефти, о рабочих-нефтяниках. И это действительно так. Но такое определение сразу ставит узкие тематические границы, и чтобы у моего собеседника не сложилось превратное впечатление о картине, я сразу спешу добавить, что в ней будет много любви. Это

добавление тоже ничего не разъясняет, а то и еще больше запутывает: непонятно, о чем все же картина — о любви или о нефтяниках. Тогда я еще добавляю, что делаю картину о русском народе — о рабочих, крестьянах, интеллигенции. Но вдобавок к тематической запутанности вопроса не менее сложно дело обстоит и с жанровой принадлежностью будущей картины — в ней должно быть много драматических, даже трагедийных коллизий, и много юмора, смеха.

Такое трагикомедийное построение семантически вырастает из самого материала картины. Ее события охватывают целое столетие — от начала до конца нынешнего века. История, прожитая страной в XX столетии, полна неослабевающего драматического напряжения, пиками в котором были мировая война, революция, гражданская война, коллективизация, индустриализация, классовая борьба 30-х годов, Великая Отечественная война. Экономические трудности, столкновения политических сил — одним словом, государство рождалось в муках. Много трагедий можно будет создать на этом историческом материале. Кто-то из великих говорил, что трагики прошлого показали муки, в которых рушилось старое общество, трагики будущего покажут муки, в которых будет рождаться общество будущего. Но таково уж свойство русского народа, что даже в минуты самых тяжелых испытаний его не покидает чувство юмора. Народ находит приложение своим силам в юморе: вспомним хотя бы озорные русские сказки, частушки, Василия Теркина или нынешних — Зайца и Волка из «Ну, погоди!». Конечно, это свойственно не одному лишь русскому народу — все нации обращаются к силе смеха, чтобы выстоять под натиском трагических сил истории. Юмор неотделим от жизнелюбия, он показатель жизнеспособности нации. Поэтому и в нашем фильме должны соединиться эти два начала: трагическое, обусловленное внешними историческими силами, и комическое, идущее изнутри характеров людей, согревающее души теплом юмора, света, надежды.

Итак, на протяжении ста лет, на протяжении жизни четырех поколений, в отдаленной, глухой, потерявшейся в море тайги и болот деревушке, будет происходить действие нашего фильма. И окажется, что жизнь этих мало кому известных людей двух соседствующих родов, их конкретные судьбы самым непосредственным образом связаны со всем, что происходит в мире, с глобальными политическими битвами, заговорами, освободительной борьбой на далеких континентах, насилием, творящимся на том конце Земли.

Правда, не исключено, что об иных из этих эпохальных событий в сибирской деревушке могут узнать с опозданием в пять лет, а могут даже и вовсе не узнать, могут искать причину перемен в своей судьбе совсем не там, где она есть, и валить всю вину на злой умысел соседа, но, как бы то ни было, связь между событиями века и судьбами, казалось бы, отрезанных от истории людей объективно существует. Это как в сообщающихся сосудах — уровни взаимообусловлены. Судьбы людей, столетиями живших, сами не ведая того, на месторождении тех драгоценных продуктов, борьба за которые стала сегодня необычайно драматичной, глобальной по своему значению, не могли не быть вовлечены в историю века.

По миру прокатывались революции, шли небывалые по масштабу войны, социальные битвы сотрясали планету, и эти толчки, пусть с большими опозданиями, докатывались до моей сибирской деревни. Как осколки взорвавшихся звезд падают метеоритами на землю, так и сюда долетают обожженные осколки великих событий. В эту глухомань, куда по доброй воле не забредал ни один человек (сюда прежде или царь ссылал, или сами от царя бежали), приходили революционеры, беглецы с царской каторги. И как ни велика Сибирь, кое-кому из жителей деревни на своем опыте пришлось удостовериться, что в ней все рядом.

В фильме много разных, непохожих друг на друга характеров, которые мы пытаемся проследить в развитии, в становлении. Первое поколение, с судеб которого начинается картина,— это коренные сибиряки, те, которые

пришли сюда еще при Алексее Михайловиче Тишайшем, во времена раскола, предки которых восходят к старинным ямщицким родам, к соратникам самого Ермака Тимофеевича. Во втором поколении те глубокие традиции, которые были у поколений прежних, ломаются, рушатся под натиском событий, преобразований, вызванных революцией.

А представитель третьего поколения — человек, уже прошедший через Отечественную войну. У него уже нет прочной связи с родными местами, он надолго покинул их и возвратился затем, чтобы взорвать, разнести к чертовой матери эту вросшую в землю деревню. Да, такова логика истории: нельзя строить новое, не разрушив старого, хоть это разрушение и трагично, и больно для тех, кто сросся с привычным ходом жизни, воспринятым от отцов и дедов. Правда, самому этому герою не дано осознать трагизма исторически неизбежных и прогрессивных перемен. «Ничего, дед,— успокаивает он деревенского старика,—мы все это дело заасфальтируем. Цивилизация, дед!» И когда взрывается фонтан газа и рушится в тартарары кладбище с могилами всех его предков, он только весело говорит: «Ну, наконец-то! А деду, теперь, наверное, жарковато!»

Конечно, не Вася-гуманист определяет лицо третьего поколения наших героев, но его роль для сути фильма очень существенна. Потому что меняется смысл жизни людей. Старики видели его только в земле, в крестьянском труде — новое же поколение хочет преобразить эту землю, взорвать, если надо, прошлое, высвободить таящиеся в земле силы. Наверное, на пути к будущему неизбежен этап блочных домов, кухонь по три квадратных метра, очередей в магазинах. Это те жертвы, без которых нельзя прийти к мечте.

Мы хотим заглянуть в фильме в будущее. Это всегда необычно заманчивая тема — видно, поэтому с такой готовностью откликнулись на наше обращение архитекторы, дизайнеры, художники, конструкторы. Впрочем, мы вовсе не претендуем на то, чтобы представить научную картину будущего, мы хотим показать нашу мечту о нем. Впрочем, у каждого человека своя мечта. Но какой бы индивидуальной, непохожей ни на чью другую ни была эта мечта, есть условие, без которого она немыслима,— чувство свободы. Свободный человек — внутренне, духовно свободный — всегда принадлежит будущему.

Кстати, не мне судить, насколько это там получилось, но о том же я пытался сказать и в «Романсе о влюбленных». Это картина о свободных людях — ведь ни в чем человек так не свободен, как в любви. Григорьев написал сценарий о свободных людях и о том, какой ценой надо платить за эту свободу. За духовную свободу. Потому что свобода материальная — это уже другое. Она очень часто лишь закрепощает человека. Законы диалектики здесь удивительно наглядно обнажены. Либо ты удовлетворяешь брюхо — либо голову, либо тело — либо дух. Так что гармония вселенская осуществляется не в одном индивидууме, а во многих. Один свободен материально, другой — духовно, один немощен телом, но велик умом, другой, живущий где-то поблизости от него, ворочает пудовыми гирями и устанавливает мировые рекорды. Так что разговоры о гармоническом человеке будущего по-прежнему остаются весьма многосложными. Видимо, и об этом тоже придется рассказать в заключительной новелле будущего нашего фильма. Она пока что дается труднее всего. Какое оно будет, это будущее?

Клуб молодых

Мировоззрение — опора таланта

В заседании «Клуба молодых» редакции журнала «Искусство кино» на этот раз приняли участие режиссеры Олег **Бондарев**, Ирина **Поволоцкая**, Михаил **Пташук**, Сергей **Соловьев**, Соломон **Шустер**, критик Елена **Стишова**, выпускник режиссерского факультета ВГИКа Вадим **Абдрашитов**.

Председательствовала на заседании член редколлегии журнала Нина **Игнатьева**, открывшая заседание.

Н. Игнатьева. Мы собрались, чтобы обстоятельно и объективно поговорить о режиссерских дебютах 1973—1974 годов. Такое собеседование вызвано не просто необходимостью еще раз уделить внимание молодым кинематографистам, в данном случае — начинающим режиссерам, но прежде всего желанием разобраться, какой творческий фундамент закладывается нынче в будущее советского кинематографа.

За последние годы на наших студиях был большой урожай на режиссерские дебюты. Со своими первыми работами вышло в свет много молодых постановщиков. Новые имена стоят на афишах картин, созданных на «Мосфильме», на студии им. Горького, «Ленфильме», на Украине и в Армении, в Туркмении. Но не все из новичков выступили на съемочной площадке одинаково уверенно, не все дебюты себя оправдали. Сегодня мы и хотим разобраться в некоторых итогах проделанной работы, в открывающихся перспективах, понять причины неудач, которых, увы, было немало. Но прежде всего надо оценить ситуацию, при которой в кино пришло новое поколение — большой отряд молодой режиссуры. Сам факт этот симптоматичен. Он, безусловно, связан с теми процессами в нашем кино, которые вызваны к жизни указаниями партии о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии, зафиксированными в известном Постановлении ЦК КПСС. В частности, указаниями на необходимость усилить идейную и профессиональную подготовку молодых работников кино.

Что такое дебют? Это шаг в большое искусство, который определяет не только судьбу самого дебютанта, а и — во многом — дальнейшее развитие всей кинематографии. Без обновления творческих сил, без постоянного притока молодежи кинематограф существовать не может. И если все мы еще помним те времена, когда получить самостоятельную постановку в кино молодому режиссеру было событием чрезвычайным, то сегодня путь молодых к первому фильму, несомненно, стал короче. Напомню хотя бы число режиссерских дебютов, состоявшихся в течение 1973—1974 годов,— 23 дебюта! А ведь студии понимали, что шли на риск, доверяя вчерашнему выпускнику такое сложное дело, как постановка картины, дело, сопряженное не только с творческими поисками, а и с чисто производственными, техническими сложностями, с огромными финансовыми затратами. Но там, где всерьез, по-настоящему ответственно думают о завтрашнем дне, такие опасения послужить шлагбаумом для молодых не могут. И, наоборот, когда будущее кинематографа не очень тревожит руководителей кинодела, с выдвижением не торопятся. Сколько молодых получили за последнее время путевку в кинорежиссуру в Казахстане? В Эстонии? В Литве? Очень мало. И это заметно сковывает развитие киноискусства в названных республиках.

Ни на одну минуту не должны мы забывать: те, кто начинает сегодня, завтра будут развивать киноискусство дальше. Потому-то так и важна «проблема дебюта», потому и не могут быть для нас безразличны направление, характер, уровень, потенции творчества молодых режиссеров. С чем приходит молодой художник в кино? Только ли с суммой профессиональных знаний или еще и с идейно-творческой программой, с выношенным представлением о том, что он хочет отстаивать, утверждать, а с чем — бороться? Ведь режиссер — это прежде всего мыслитель, идейный борец, если хотите, политик.

Думаю, что в нашем разговоре следует руководствоваться прежде всего этими критериями. Именно эти требования надо выдвигать перед молодыми с самых первых же шагов их творчества, потому что дебют в кинематографе — это не проба пера, а обязательно заявка на глубокое освоение жизненного материала.

Вот почему так важен выбор сценария как основы будущего фильма. Вспомним, как приходили в кинематограф Чухрай, Ростоцкий, Хуциев, Алов и Наумов, Кулиджанов и Сегель, Жалакявичус, Абуладзе, Чхеидзе, позднее — Шукшин, Данелия, Таланкин, Кончаловский, Тарковский, Иоселиани, Климов, Салтыков, Хамраев, Панфилов, Шепитько, Ишмухамедов... Они приходили со с в о и м сценарием, то есть приходили с темой, которая была и х темой, отвечала их пониманию искусства. Выбор сценария, а значит и выбор жизненного материала, героя,

проблематики для них уже был качеством их режиссуры.

Думаю, что так это и должно быть в нашей практике. Ведь сценарий не есть нечто внешнее по отношению к режиссеру. В выборе сценария проявляется мера взыскательности, зрелости, готовности к творчеству. Трудно себе представить, чтобы Шукшин или Бондарчук, Панфилов или Кончаловский стали ставить фильм по случайному для себя сценарию. Вот почему не очень хочется сочувствовать жалобам тех режиссеров, которые ссылаются на слабый сценарий, как на причину своей неудачи. Хотя понимаю, что бывают такие случаи, когда режиссер вынужден соглашаться на постановку сценария, который его не очень-то устраивает.

Мне вспоминается одна давняя статья Михаила Блеймана. Называлась она «Режиссура — это мысль» и написана была по вполне конкретному поводу — это была рецензия на фильм. Но по ходу анализа критик высказывал суждения, имеющие общетеоретическое, методологическое значение. Он писал о том, что никакие профессиональные ухищрения, никакие эффекты, никакое, даже самое изощренное владение кинокамерой не могут возместить отсутствие в фильме мысли. Только когда режиссер приходит на съемочную площадку с ясным сознанием того, что он хочет сказать людям, только когда он оказывается способным выразить идею, нужную многим и в чем-то обязательно для них новую, еще никем, во всяком случае в такой художественной трактовке, не высказанную, может возникнуть фильм — явление искусства.

Я говорю об этом во вступлении к нашему заседанию потому, что многим работам молодых режиссеров не хватает широты и глубины мышления, недостает нацеленности на исследование важных вопросов современности, проблем по-настоящему живых и серьезных. Работы молодых чаще бывают крепки профессионально, такие, что видно — ремеслом дебютант владеет; а вот что стоит за этим профессионализмом? Я, скажем, не могу сказать по фильму «Исполнение желаний», какая идея вела за собой режиссера С. Дружинину, взявшуюся за экранизацию одноименного романа В. Каверина, что в духовном опыте героев книги она хотела сделать близким, важным нынешнему поколению молодых кинозрителей. И так же плохо понимаю, как Р. Нахапетов, ставя фильм «С тобой и без тебя», фильм, посвященный определенной исторической эпохе, одной из важнейших в жизни нашего народа, фактически ушел от ее проблематики, внутреннего смысла; как, снимая свой фильм уверенно и профессионально, он ограничился изображением психологической коллизии, по сути отключенной от реалий того трудного, напряженного времени. Да, режиссеру безусловно удалась лирическая стихия картины, прежде всего связанная с судьбой героини, которую так интересно, нетрадиционно сыграла М. Неёлова. Рассказывая историю ее любви, Нахапетов эмоционален, чуток. Но ему явно неинтересна эпоха, ее сложности.

А фильм И. Вознесенского «Жребий»? Ведь он только «про хоккей», за пределы профессиональных интересов героев картина, к сожалению, не выходит, хотя возможности для такого выхода в сценарии были, и нравственные вопросы, поставленные в нем на материале спорта, могли получить в фильме куда более широкое и принципиальное толкование. Но если в хоккее хорошо брать шайбу в одно касание, то в искусстве этого недостаточно. Тут надо видеть жизнь широко и перспективно.

Не вызвали интереса картины «Небо со мной» В. Лонского, «Засекреченный город» М. Юзовского — в каждой из них можно найти нечто, заслуживающее поддержки, но только в частностях; в целом же они разочаровывают отсутствием творческого, самобытного подхода к материалу, вялостью и ординарностью. И уж совсем разочаровывает дебют В. Селиванова — фильм «Большое космическое путешествие», сделанный на очень низком профессиональном уровне.

Итак, если вернуться к хоккейной терминологии, дебюты «в одно касание» — вот что беспокоит в первую очередь, вот откуда некоторая тревога за завтрашний день молодых.

Жизнь требует от кинорежиссеров яркого, смелого исследования ее еще не познанных искусством закономерностей, пластов. И, естественно, ждешь, что молодые художники, касаясь узловых проблем нашего времени, проявят и остроту зрения и точность анализа. Ведь это и к молодым обращен призыв «создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма». Заметьте: развивающие лучшее из того, что было сделано предшественниками.

Трудно и долго шла к самостоятельной работе Ирина Поволоцкая. Ее картина «Исполняющий обязанности» (которую она делала уже одна, а не в соавторстве, как свой первый, к сожалению, слабый фильм) — картина не во всем удавшаяся, кое в чем искусственная, но она привлекает прежде всего позицией главного героя, тем нравственным максимализмом, с которым он подходит к решению трудных вопросов, выдвигаемых жизнью. Такой герой, мне кажется, характерен для нашего времени. Человек, который не занимается пустыми декларациями, а от слов, от мечтаний переходит к действию, по праву стоит в центре фильма Поволоцкой. Федорова (так зовут героя картины) не устраивает роль «исполняющего обязанности», он хочет сам делать дело и отвечать за него. Он из породы решительных и бескомпромиссных, и этим, думается, и заинтересует зрителей.

Не могу пройти мимо фильма, формально не относящегося к дебютным,— это курсовая работа вгиковца Вадима Абдрашитова «Остановите Потапова!». Однако в ней есть зрелость, есть своя тема, своя авторская позиция, и это позволило фильму по праву возглавить список призеров традиционного вгиковского

фестиваля. Видно, что молодой режиссер взялся не за случайный для себя материал и не о частном случае хотел рассказать, а стремился очертить границы целого явления. Он хотел вызвать гнев против той коррозии, которая подчас разъедает человека, заставляет его искать «удобной жизни», укореняет в нем равнодушие.

Сейчас перед В. Абдрашитовым открывается путь к самостоятельной большой кинематографической работе, к настоящему, уже профессиональному дебюту. Как он к нему подготовится, каким будет его первый шаг в «большом» искусстве? Нам это небезразлично.

Неровная, далеко не во всем сложившаяся картина С. Никоненко «Птицы над городом». По сравнению со многими другими дебютами, где налицо крепкий, даже бойкий профессионализм, его фильм может показаться несобранным, недостаточно целостным. Есть в нем и нотки сентиментальности. И все-таки при всех этих недостатках, при всей негромкости голоса режиссера, ему удается, вслед за автором сценария, высечь из простых, будничных событий искру настоящего искусства, обнаружить в жизни характеры и явления, достойные пристального зрительского внимания. С. Никоненко стремился в разнородных, подчас заурядных явлениях жизни найти то, что их скрепляет, цементирует, то, что составляет крепкую нравственную основу человеческих отношений в нашем обществе. Он не строит фильм из привычных готовых блоков, а складывает его «по кирпичику», и во многих из этих «кирпичиков» есть та правда частного, из которой слагается правда общего. Правда нашей жизни.

Правдой наблюдений, зоркостью глаза привлекателен и фильм армянского режиссера К. Геворкяна «Ведь мужчина в доме ты». Геворкян чуток к детали, к подробностям быта, к живой разговорной интонации, умеет прослеживать жизнь в ее повседневном течении. Но в этом внимании к обыденному, примелькавшемуся есть и своя опасность: пристрастие к чрезмерной детализации порой оборачивается в фильме бытописательством. Значит, очень важно предупредить несомненно одаренного режиссера о необходимости в последующих своих работах выйти на дорогу более принципиальных и широких обобщений. Важно предупредить его, что одной наблюдательности в искусстве сегодня мало, его всегда двигает вперед только мысль.

Увы, это недостаток распространенный: известный инфантилизм мышления, недостаточность содержания, что ли... Ведь как броско, я бы сказала — дерзко обрушивает с экрана в зал каскад блестящих мизансцен Н. Михалков в фильме «Свой среди чужих...», как ритмически, монтажно свободен, легок режиссерский почерк. Раскованность формы, четкий стремительный ритм, неудержимость темперамента в картине налицо. Но вот есть ли в ней еще и настоящий идейный заряд, я бы утверждать не решилась. Мне кажется, что режиссерская энергия работает часто на холостом ходу, и так хочется. чтобы постановщик остановился, оглянулся, дабы осмыслить, поглубже проработать изображаемые ситуации, характеры... Чтобы зритель следил не только за событиями, а за их нравственным, человеческим содержанием.

Высказывая все эти критические замечания, я вовсе не хочу сказать, что упомянутые режиссеры «не внушают надежд». Наоборот, было бы глупо сомневаться в праве на режиссерскую работу того же Родиона Нахапетова или Никиты Михалкова, скептически относиться к возможностям Игоря Вознесенского и т. д. Да я и не думаю, чтобы кто-нибудь не верил в их творческие силы, как и в силы других упомянутых мной режиссеров. Но что тревожит, то тревожит. И умалчивать об этой тревоге было бы не на пользу как самим молодым художникам, так и всему кинематографу. Ведь молодым работать дальше, двигаться вперед... Потому-то и следует откровенно обсудить вопросы, сопряженные с «проблемой дебюта». Причем так, чтобы в итоге молодые почувствовали себя увереннее, смелее стали бы подходить к решению серьезных задач, которые стоят перед нашей кинематографией.

С. Соловьев. Начну с того, что «проблема дебюта» действительно существует. Это живая и важная проблема. И было бы, по-моему, совершенно неверным при исследовании этой проблемы концентрировать максимум внимания на «внешних обстоятельствах». Иногда еще можно слышать такие разговоры: «не получилось оттого, что виноват кто-то другой, какие-то обстоятельства». В приложении к искусству такие оправдания неубедительны. Обстановка, сложившаяся сегодня, объективно благоприятствует молодым. Все мы, художники разных поколений, делаем одно общее дело, и в общей атмосфере интенсивного творчества для молодежи открыты самые широкие возможности — открыт путь для реализации новых тем, для художественных свершений. Все это так.

Верно и другое: во многих дебютах я чувствую скорее стремление доказать свое право на профессию, чем желание сказать какое-то необходимое (прежде всего самому дебютанту) слово о жизни, которого не хватало нашему искусству, зрителю.

Если как-то суммировать впечатления от большинства дебютных лент, можно сказать: гладкие картины. Но в том-то и дело, что даже и эта гладкость, этот внешний профессионализм вовсе не определяют сегодня профессиональной готовности молодого режиссера к творчеству. Это пока еще тот о б щ и й профессионализм, которого достиг сегодня наш кинематограф. И так как этот общий профессионализм в целом очень высок, то в последний момент он и окажет помощь дебютанту, и в результате картина склеится, а внешне будет выглядеть даже вполне импозантно. Но только художник тут ни при чем. Это как раз тот профессионализм, который, по-моему, сегодня является одной из главных опасностей для кино, именно потому, что он общий, усредненный. В искусстве же профессионализм — понятие штучное, и профессионализм одного

должен обязательно в чем-то существенном отличаться от профессионализма другого.

Знаете, к нам на «Мосфильм» несколько лет назад пришел очень способный молодой художник. Его поразила система фундусных декораций. А это, действительно, очень удобная система: берутся готовые блоки, скрепляются, и получаются самые разнообразные вещи. Можно из стандартных деталей свинтить гарем, а можно — ракетодром. Так вот, этот художник пришел к выводу, что, пожалуй, было бы неплохо и сам творческий процесс перевести на такую же «фундусную систему»: фундусная завязка, фундусная кульминация, фундусная развязка...

Вот такое «общефундусное мышление», такой безликий профессионализм очень мешают нам всем в кино. Довженко как-то сказал, что при нынешнем уровне кинопроизводства картину снять может каждый человек. С тех пор прошло много времени, и при новом уровне кинопроизводства теперь уже каждый может снять не просто картину, а картину профессиональную по всем формальным признакам. Не будет в такой картине только одного — искусства.

Конечно, все эти грустные парадоксы имеют отношение далеко не ко всем дебютам, отнюдь нет! Но к некоторым из них, боюсь, их все же применить можно. Разве не было среди дебютных таких картин, о которых только и можно сказать, что они сделаны на приемлемом уровне, сделаны «нормально»? Но чем дольше задержатся режиссеры на этом «нормальном» уровне, тем опаснее будет их положение. Потому что понятие профессионализма не может быть унифицировано.

И. Поволоцкая. В операторском деле надо действительно у м е т ь — иначе все сразу увидят, что ты профессионально беспомощен. В режиссуре же вывезет и некий общий профессионализм, Сергей Соловьев в этом прав. Поэтому разговор сегодня надо бы вести не о профессионализме, не о грамотности режиссера, а о категориях более важных, о том, из чего складывается художник. О том, что дает ему возможность стать на уровень требований времени.

С. Соловьев. С чего начинается любовь к искусству, к занятиям искусством? Как это происходит, скажем, в поэзии? Часто тебе сначала просто нравится складывать строчки, нравится рифмовать, и так может продолжаться довольно долго. А потом, видно, наступает такой этап, когда человек внезапно понимает, что хотя у него в запасе и есть множество слов, которые он умеет складывать в строчки, это умение к поэзии отношения не имеет. Поэт начинается с другого, с духовной потребности «делать стихи». Только тогда наработанная техника станет осмысленной.

По-моему, в некоторых, внешне вполне благополучных дебютах последних лет, есть кое-что от такого «детского» этапа, когда любовь к рифмованию строк принимается за поэзию.

Е. Стишова. Некоторые картины молодых тусклы и серы, а некоторые, хотя бы та же картина Н. Михалкова, сделаны с профессиональным умением, поразительным для первой самостоятельной работы. Режиссерское ремесло здесь порой на таком уровне, что о таком режиссере-виртуозе лучше не скажешь, чем строкой известного стихотворения: «Я и прямо, я и боком, с поворотом, и с прискоком, и с разбега, и на месте, и двумя ногами вместе»... А ведь есть другие стихи: «О, знал бы я, что так бывает, когда пускался на дебют, что строчки с кровью убивают, нахлынут горлом, и убьют...»

М. Пташук. Если вспомнить о первых фильмах таких художников, как Чухрай, Данелия, Ростоцкий или Кончаловский, то мысль о «детском этапе» даже и в голову не придет. В дебютах этих режиссеров все определяют категории совсем другого уровня. Чем дороги мне фильмы Данелия, Хуциева, Тарковского, Панфилова, Океева? Почему с таким нетерпением жду я, скажем, новых работ Сергея Соловьева или Николая Мащенко? Совсем не потому, что они делают сплошь совершенные фильмы — бывают и у них работы лучше, бывают хуже, бывают и неудачи. Но в каждой обязательно есть нечто «свое», выношенное, не случайное, не взятое напрокат. Есть мировоззрение. Свои краски. Есть личность художника-современника.

С. Соловьев. Мне хотелось бы вспомнить В. Шукшина. Когда я пришел в мастерскую М. Ромма, ее перед тем только что закончили Смирнов, Шукшин... И педагоги, помню, все время ссылались на Шукшина, так что отношение к нему у нас было совсем домашним. Мы смотрели его немые этюды, и они мне, в общем, не нравились. Вся эстетическая система картин начинающего Шукшина была мне чужой, гораздо ближе в этом смысле был для меня его однокурсник Тарковский.

А потом, спустя примерно лет пять, я взял «Новый мир» и прочел там несколько рассказов Шукшина, и они вдруг меня совершенно поразили. Это было какое-то новое человеческое и художественное качество. Понимаете, он, Шукшин, одним прыжком перемахнул сразу через множество профессиональных барьеров. Обычно мы к штурму таких барьеров долго готовимся, нарабатываем «технику», а в это время Шукшин искал не технику, как таковую, а способ выразить то, что его переполняло. Он потому и писатель, и актер, и режиссер сразу, что его мучили проблемы существеннейшие, и чтобы их выразить, он так яростно и так победоносно преодолевал свое юношеское косноязычие. Такое преодоление давалось ему трудно, но затем он, по-моему, достиг (в прозе в особенности) выдающихся результатов. Почему я о нем сегодня вспомнил? Потому что его интересы никогда не были направлены на одно только искусство, они были направлены на познание жизни. Он не ставил перед собой задачу написать еще одну книжку, поставить еще один фильм. Он хотел найти спо-

соб выразить те глубинные духовные процессы, которые в нем происходили под влиянием жизни, и он пользовался всеми средствами, чтобы их выразить. Вот это и дало ему возможность перемахнуть через все профессиональные барьеры, которые мы обычно одолеваем, подставляя сперва один кирпичик, потом другой, третий... А он вышел на новый, настоящий художнический горизонт просто потому, что ему о ч е н ь н а д о было сказать то, что его переполняло. А форма — это следствие. Первопричиной же всего был тот духовный потенциал, который выразить можно только всей и обязательно е с т е с т в е н н о й жизнью в искусстве.

Мне кажется, в обсуждениях наших работ мы все же часто занимаемся только следствиями: тут получилось лучше, тут — хуже. А дело не в этом. Искусство начинается с причин, и причины эти — движение жизни, времени, движение человеческого духа в параметрах общего движения страны, народа.

Н. Игнатьева. Нам недавно удалось посмотреть дипломную работу Шукшина — «Из Лебяжьего сообщают». Там немало чисто профессиональных огрехов, и все-таки в фильме уже видно все то, что впоследствии мы стали связывать с именем Шукшина.

И. Поволоцкая. Очень не случаен этот разговор о Шукшине. Для меня Шукшин тоже возник как-то неожиданно. В какой-то миг вдруг поразила та подлинность его жизни в искусстве, когда невольно сознаешь: оказывается, рядом с тобою живет человек, каждая картина которого является следствием, продолжением, развитием того, что уже изначально было заложено в душе его...

Н. Игнатьева. Решающим при этом является то, что духовный опыт Шукшина в основных своих чертах совпал с опытом народным, что он выразил в своих картинах и рассказах какую-то важную грань народного сознания. Именно в этом причина и его популярности и его творческой силы. Творческий путь Шукшина интересен как диаграмма пути истинного художника, и, действительно, может служить для нас примером поразительно естественной — хорошо сказал Соловьев — жизни в искусстве. Совпадение творческого «я» художника с чаяниями народа — это все-таки единственный путь в искусстве; любой другой ведет всего лишь к ремеслу. Мера таланта может быть разной — но путь один.

С этих позиций мне и хочется всегда понять, чем обусловлен выбор именно этой темы этим дебютантом. Почему понадобился С. Дружининой именно роман В. Каверина «Исполнение желаний»? Я не говорю, что она не должна была взять его для экранизации... Но все-таки — почему? Почему Р. Нахапетов решил в своем первом фильме обратиться именно к периоду коллективизации, почему именно этот фон понадобился ему для истории любви, которую он нам рассказал в своем фильме? Хочу обнаружить здесь какие-то закономерности, внутренние побуждения художников — и не могу.

Ведь опять-таки, если говорить о чисто профессиональной стороне дела, то оба фильма профессиональны, об этом нет спора. Хорошие операторы, порою отличные художники...

Е. Стишова. В своем последнем интервью для телевидения Василий Шукшин сказал: «Экран отдает то, что он принимает». По-моему, тем, кто идет в искусство, эти слова надо обязательно запомнить. В искусстве камуфляж почти невозможен, в искусстве же кино — особенно; здесь он даже менее возможен, чем в поэзии. Видимо, по отношению к создателям фильма экран обладает еще и эффектом рентгена.

Что такое облегченность, усредненность мысли при совершенной пластике? Чаще всего это обычное эстетство. И этот-то грех и заметен в работах некоторых молодых режиссеров. Конечно, пока это лишь тенденция, но именно сейчас, когда судьбы, индивидуальности только складываются, важно поставить диагноз, верно оценить симптом.

Мне кажется, что те молодые художники, о которых мы сегодня тревожимся, все же страдают недостаточностью мировоззрения. Критика у нас очень щедра на слово «талант», между тем талант не является индульгенцией для художника. В искусстве это не единственная фундаментальная категория. Талант — от бога, от природы. Мировоззрение — от жизненного опыта, от усвоения традиций, наконец, от образа жизни. Не может быть художником человек, не выстрадавший свою тему, не познавший сопротивление материала, не пытавшийся одолеть сложнейшие вопросы, которые выдвигает жизнь. Талант только тогда оказывает формирующее влияние на общество, когда он помножен на мировоззрение. Но мировоззрению нельзя научиться — мировоззрение вырабатывается в процессе накопления жизненного опыта. Параллельно с ним накапливается этический запас личности. Им-то и жив художник.

Слова Л. И. Брежнева из его приветствия коллективу «Мосфильма» о том, что от кинематографа зритель ждет произведений, которые будят мысль и помогают глубже осознать смысл эпохи,— эти слова формируют сверхзадачу, какую ставит, точнее, должен ставить перед собой режиссер, приступая к новой работе. Стоит ли говорить, что такой уровень может одолеть только художник, который приходит в искусство с запасом наблюдений и мыслей зрелых, выношенных — о человеке нашего времени и нашего общества, о процессах нашей жизни.

Мне хотелось бы воспользоваться тем, что в нашем разговоре принимают участие недавние дебютанты, и спросить их, насколько закономерным для себя считают они тот первый шаг, который уже сделан. Скажем, Олег Бондарев дебютировал картиной «Мачеха». Она имела шумный успех у зрителя, но ее, по-моему, справедливо критиковали за — местами— подмену чувств чувствительностью, за нотки сентиментальности. Интересно знать, как оценивает свою работу сам режиссер.

О. Бондарев. Поверьте, очень трезво. Помню, после выхода на экран «Мачехи» Центральное телевидение организовало просмотр и обсуждение картины во Дворце культуры Автозавода имени Лихачева. Выступлений было много, разных, почти всегда очень искренних. Но в целом их можно было свести к двум основным точкам зрения. Одни безоговорочно поддерживали наше стремление обратиться к эмоциональному миру человека, другие, разделяя само стремление, осуждали за то, что «бьем на чувства». Особенно интересно и выразительно спорил с нами один молодой рабочий (позже беседа с ним была опубликована «Искусством кино»), который утверждал, что такой подход не соответствует духу времени, что там, где появляется сентиментальность — искусство терпит урон.

К словам этого юноши мы отнеслись очень всерьез. Говорить о человеческих чувствах с экрана, показывать их крайние проявления, действительно, нужно очень тонко и деликатно. Малейший нажим способен подорвать доверие зала, разрушить контакт между героями и кинозрителем.

Так что критику мы приняли как свидетельство того, что в воплощении нашего замысла были, наверное, допущены какие-то просчеты. Но это нисколько не зачеркивает для меня закономерности самого замысла. Вся наша съемочная группа была убеждена, что фильм должен нести яркие, сильные чувства, все мы были и остаемся сторонниками кинематографа не рационалистичного, рассудочного, математически выверенного, а истинно эмоционального. Мы уверены, что кинематографисты вправе впрямую апеллировать к чувствам людей, сидящих в зале, вправе искать соучастия аудитории, другой вопрос, какими средствами этого добиваться.

Я полагаю, актер и режиссер, сценарист и оператор должны обращаться не к поверхностному слою зрительского восприятия, а к собственному жизненному опыту человека, к его горю и надеждам, любви и неприязни.

И разумеется, все это самым тесным образом смыкается с самыми главными задачами искусства — ведь люди живут не в вакууме, они тревожатся теми тревогами и радуются теми радостями, которыми живет страна. И вопрос зоркости и зрелости — это вопрос о том, насколько глубоко фильм проникает в этот круг зрительских переживаний и чувств.

Мне кажется, что в него, в этот круг, невозможно войти, если в основе произведения не лежит подлинная человеческая судьба. Можно придумать, сочинить очень многое — сюжет, неожиданные и занятные детали. Но не судьбу. А если в основе фильма нет реальной, жизненной судьбы, нет истории человека, взятой в единстве с историей народа, страны, то нет и единства общего и частного, нет выхода к р а з м ы ш л е н и ю. Тогда кинематографиста не спасут ни профессионализм, ни одаренность. И зрители быстро отличат живую правду от ее модели, пусть даже и мастерски исполненной.

Причем, знаете, как ни странно, а в кино тщательность, скрупулезность, филигранность отделки подчас только еще более отчетливо обнаруживает контраст между достоверностью подлинной судьбы и худосочностью выдумки.

Вот почему так важна прочность материала, с которым работаешь. Я до сих пор считаю, что мне повезло, когда я прочитал повесть М. Халфиной «Мачеха». Именно потому, что там есть очень правдиво выписанная судьба героини. И ставить фильм я взялся только потому, что тема повести была очень близка мне самому — в моей биографии было нечто подобное. Вообще, как я думаю, начинать свой путь в искусстве лучше с того, что сам хорошо знаешь, что испытал на собственной своей судьбе. Знание материала вообще необходимо — даже на двадцатой картине,— ю для дебюта оно особенно важно, ведь твой жизненный опыт еще невелик и легко впасть в ту самую литературщину, которой грешат многие дебюты последних лет. И та случайность выбора, о которой здесь говорили, тоже отсюда, от отсутствия т в о е й внутренней потребности именно в этом материале.

С. Шустер. Десять лет назад Григорий Михайлович Козинцев как-то сказал, обращаясь к нам, слушателям Высших режиссерских курсов:

— Я не буду вас учить ремеслу, технику нашего дела можно освоить за месяц, в крайнем случае за год; в обычном понимании этого слова я не буду вас учить вовсе. Я буду заниматься вместе с вами только исследованием возникновения и развития режиссерского замысла.

Сейчас, когда моя жизнь в режиссуре уже началась, я, как, должно быть, и все остальные ученики Козинцева, понимаю, насколько точен был наш мастер в определении основной проблемы режиссуры.

Замысел — вот самое главное в нашей работе. Это ведь не только — «о чем» рассказать, но это — и «о чем» можешь рассказать именно ты, это — и «как» можешь это рассказать только ты.

Потому так важна в профессии кинорежиссера проблема ответственности перед своей гражданской, общественной совестью.

Производство часто вступает в противоречие с реализацией замысла, существует масса объективных причин, как бы априори нас реабилитирующих — здесь нам помешали, там недодали средств на постановку, где-то сорвали график. Но среди всех этих многочисленных причин есть только одна причина, которая действительно обязательно приведет к поражению,— отсутствие у режиссера замысла.

Идейная целеустремленность, знание того, что ты хочешь рассказать,— самое сильное и действенное оружие в руках режиссера. И если оно есть, тогда все образуется; примеров этому множество — об одном из них здесь уже вспоминали, о творчестве Василия Шукшина.

Но не будем делать скидок для самих себя — мол, Шукшин, ему все можно — талант! Он потому-то и был и останется в нашей памяти Шукшиным, что не

делал для себя скидки — я, мол, не Эйзенштейн. Оправдание для себя найти легко.

Труднее — осознать свою ответственность.

В последние три года наш кинематограф обратился, наконец, к так называемой «производственной» теме (оговорюсь сразу, что этот термин считаю весьма условным и пользуюсь им за неимением другого). Картина «День приема по личным вопросам», которую я (очевидно, не безупречно) поставил на «Ленфильме» по сценарию Петра Попогребского, относится именно к этой рубрике.

По собственному опыту могу сказать, что инерция считать «производственную» тему «нужной», но несколько — как бы это сказать? — обязательной, что ли, «официальной», еще, к сожалению, сохраняется в среде творческих работников. А между тем нет ничего более нелепого, чем такое «мнение», потому что как раз через правильно, глубоко понятую производственную тему и можно показать процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека.

Но за «производственную тему» часто берутся не потому, что глубоко в нее проникли и увлеклись ею, а в расчете именно на ее актуальность. Берутся за «голую» тему, не подкрепленную, к сожалению, ни предварительными наблюдениями и раздумьями, ни личностным отношением авторов,— и в результате «срабатывается» вещь, имеющая весьма отдаленное касательство к изначальным задачам.

Именно в таких случаях особенно остро вспоминаются слова Игоря Савченко, сказанные лет сорок назад на одном из совещаний работников кино: «Голубизна характеров и лобовая ходульность образов идут как незаконные спутники формально понятой идеи».

Что же делать?

Как видно, брать, обязательно брать именно актуальную тему и работать над ней, не оставляя ее, как легкую добычу, для лихих халтурщиков.

И обязательно ставить в разработке так называемой «производственной темы» во главу угла с о ц и а л ь н ы й анализ происходящих в нашем обществе перемен, процессов научно-технической революции, прослеживая эти процессы прежде всего на людях, на ее творцах.

Так, как поступил в работе над картиной «Премия» Сергей Микаэлян. А я помню, как мучительно он сомневался — вплоть до отказа от постановки, как трудно преодолевал в себе творческую неуверенность, прежде чем поверил в свое право на тему. И когда сейчас я вижу, через какую борьбу, через какой жесткий самоанализ проходит главный герой фильма бригадир Потапов, прежде чем решается прийти на заседание парткома, то я вижу в великолепной игре Евгения Леонова как бы отражение того пути, каким шел к своей картине сам режиссер.

А бывает, обходятся и без сомнения, без тревог. В таких случаях режиссер профессионально «разводит» мизансцены, актеры профессионально играют, оператор профессионально снимает профессионально построенную художником декорацию. А фильма не возникает. Именно потому, что, как уже об этом здесь говорили, профессиональные навыки подменяют в таких случаях искусство, художественное исследование реальности.

Но нельзя на одной и той же студии выпускать такой фильм, как «Премия», а в других работах стоять на позиции Батарцевых.

Е. Стишова. Поколение художников, которое пришло в искусство прямо с фронтов Великой Отечественной,— об этом обязательно надо помнить — стало во многих отношениях «точкой отсчета» для последующих поколений. Чухрай, Бондарчук, Ростоцкий, Ордынский, Басов... Их дебюты занесены в летопись нашего кино. Их дебюты и сегодня напоминают нам о том, что в искусстве продуктивны лишь максималистские критерии; «четвертое поколение» как раз и дало нам урок применения таких критериев.

Задача накопления «жизненного опыта» перед художниками этого поколения не стояла. У них в анамнезе была война, их душевный строй сформировало событие глобального масштаба. И опыта, накопленного в то великое четырехлетие, им достало на всю их долгую жизнь в искусстве. И не только самому поколению участников войны, но и тем, кто пришел им вослед. Интересно было бы проследить, как военный опыт отцов, а теперь уже и дедов, генетически наследуется в кинематографе, из поколения в поколение.

Но не забудем и о том, что после Победы прошло уже тридцать лет. Что общество живет сейчас не только ощущением своих вечно живых традиций, но и новыми, ныне свершающимися процессами. Нынешнее поколение молодежи куда более разнородно и разнолико, чем военное поколение. Его жизнь течет по законам мирного времени — нет в ней такого напряжения, когда «с винтовкой встань и с пулей ложись». Но и сегодня в искусство приходит много не просто талантливых людей, но еще и людей «переднего края», бойцов и строителей по самому своему художественному естеству. Только жизненного опыта у них, как правило, маловато. Что же, школа жизни сегодня не так строга к своим «абитуриентам», как это было во время войны. Вот и случается так, что люди сейчас позже взрослеют.

Молодые кинематографисты сегодня — это, как правило, люди, уже вполне владеющие профессией. Дебютанты, о которых мы говорим, в большинстве своем даровиты, и это дает нам основание верить в их будущее. Но они еще далеко не всегда умеют увидеть в современной жизни истинно ведущие, определяющие процессы, правильно оценить их масштабность и значение.

Было бы банальным сослаться в нашем разговоре на «газетный лист»: насколько-де он увлекательнее наших фильмов. Да и не совсем это верно — ссылаться, как на образец, на газету. У искусства все-таки несколько иные задачи. Верно другое: громадной и интересной живнью живет страна!

Такая жизнь не может не формировать с в о и х героев.

Если же перебрать один за другим дебюты этих лет, то нетрудно будет увидеть, что они недостаточно соприкасаются именно с сегодняшней жизнью. Их авторы словно робеют предпринять самостоятельное исследование реальности, робеют сказать о наших днях собственное, свое слово. Так появляются какие-то н е о р и е н т и р о в а н н ы е фильмы, они скорее воспроизводят какие-то общие, внешние черты времени, чем суть его. Отсюда впечатление вторичности, литературности от таких картин. Их авторы, по-видимому, еще не ощутили себя в н у т р и процессов современной жизни.

Что касается формального умения, ремесла, то как раз в этом смысле многие дебютанты обеспечены всего лучше. Такое отсутствие профессионализма, какое продемонстрировали в «Большом космическом путешествии» В. Селиванов или в картине «Страницы жизни» три молодых азербайджанских режиссера, у других дебютантов я не наблюдала. Для большинства из них задача ставится иначе: не ослабляя заботу об укреплении мастерства, искать пути к духовному, этическому, идеологическому наполнению своей режиссуры.

Ведь режиссура — профессия прежде всего идеологическая. Вот мы говорим: целая когорта молодых художников вошла в искусство. Кому, как не им, задуматься о гражданских судьбах своего поколения, о его трудностях и перспективах? Кому прогнозировать в искусстве ту историческую роль, которая этому поколению отведена?

И. Поволоцкая. Мы только что видели картину Вадима Абдрашитова «Остановите Потапова!». Это еще не дебют — это курсовая работа, сделанная на учебной студии. И я не могу сказать, что она мне безоговорочно понравилась. Однако в ней есть как раз то, о чем мы все говорим, видно, что молодой режиссер с первых же своих шагов ощутил свою тему. И тема эта не «вообще» интересна, а нужна нам именно сегодня. Поэтому фильм Абдрашитова — смелый фильм, в нем нет и следа той робости, какая всегда бывает в работе режиссера, не переболевшего темой, не до конца поверившего в ее общественную значимость и необходимость.

С. Соловьев. Трудность в том, что осознанный выбор всегда требует твердости, определенного мужества, если хотите. Режиссеру, как и всякому специалисту, хочется работать, хочется поскорее выйти на съемочную площадку, и, конечно, нелегко отказаться от соблазна взять первый же предложенный тебе сценарий.

Соблазнившись же, легко потерять себя.

Я расскажу одну печальную историю о режиссере, с которым вместе учился. Он был, пожалуй, самым сильным на курсе студентом, ярким, удивительно своеобразным, с задатками истинного художника. Он приехал из Евпатории. При вицимости классического «провинциала», он, тем не менее , мог дать нам, «людям из столиц», крупную фору в области подлинной эрудиции. Человек глубокой, настоящей культуры — при полном отсутствии внешнего лоска. Его имя — Дмитрий Крупко. На курсе он снял две учебные картины, снял каким-то своим, совершенно диким способом, абсолютно «антипрофессионально». Картины назывались «Колодец» и «Мой брат». Это были очень хорошие, своеобразные, очень индивидуальные картины. А сейчас он снял очень плохой фильм на Студии имени Горького — «Считайте меня взрослым».

Что же произошло?

Молодой режиссер сделал две очень хорошие картины в условиях непрофессиональной, учебной студии. А потом он пришел на большую студию. И выяснилось, что надо искать «материал» для своей первой работы. А что для Крупко значит «искать материал»? Он может делать картины только на том «материале», который знает. И этот интереснейший «материал», по-моему,— он сам. Ведь в кино режиссер — не просто воплотитель, он — автор картины, без этого и фильма нет.

И вот он год не работает, два. Предложили, наконец, ставить сценарий про ПТУ. Городское ПТУ с городскими конфликтами. Это Крупко, который в большом городе до сих пор чувствует себя не в своей тарелке. А он взялся. Зачем? Вероятно, подумал, что «вывезет» профессия, техника.

А он действительно профессиональный режиссер, и техника у него есть. Так вот на этой технике он и начал делать свою картину, и она у него повалилась, как карточный домик, по всем компонентам. И теперь ему надо долго приходить в себя, чтобы понять, что же произошло. А дело в том, что эта картина ему была просто не нужна. Она его не трогала, и он ничего про своих героев не знал.

Сейчас он пока не работает. И это громадная потеря — мы-то, его однокурсники, знаем, какой это талантливый человек.

О. Бондарев. Как это важно — точно выйти на «свой» материал,— я еще раз понял совсем недавно, в работе над новой картиной — «Алмазы для Марии».

Когда я прочитал повесть молодого сибиряка Юрия Скопа, то прямо-таки возликовал. Вот оно, думаю, то, что мне нужно. Небанальная и в то же время вполне реальная судьба. Молодой, сильный, злобный парень, ставший уголовником-рецидивистом не столько по воле обстоятельств, сколько по собственному желанию. Волк-одиночка, вступающий в борьбу и с себе подобными, и с обычными честными, порядочными людьми. Одолевающий тех, кто противостоит ему в его среде, но проигрывающий в схватке с человеком чистым, верным, способным любить...

Меня привлекла возможность развенчать «блатную романтику». Я видел людей, похожих на нашего Ивана, в годы своего послевоенного детства, знаю их повадки и психологию, и испытываю к ним самую горячую нелюбовь... В общем, приступили мы с Юри-

ем Скопом к работе над сценарием. Дело двигалось негладко, и судьба главного персонажа постепенно трансформировалась, как мне тогда казалось, трансформировалась естественно, ведь повесть переводилась на язык экрана. И вдруг я понял, что где-то пошел на компромисс, поступился именно тем, что и было первоначальным толчком, заставившим меня взяться за картину.

Вероятно, надо было в тот же час отказаться от всей проделанной работы или приняться за нее заново, но уже жаль было затраченных трудов, да и неловко было как-то перед автором повести, перед группой... Требовали своего и производственные интересы. А в результате получился у нас некий перепев «Калины красной», только далекий от ее глубины и правды. Наш герой решил «перековаться», да только без достаточных к тому внутренних оснований. Неловко признаваться, но у меня, постановщика, было п я т ь в равной степени четких и логичных версий, почему он надумал так поступить.

Были и другие шаги по пути наименьшего сопротивления. Например, я почему-то не стал снимать в подлинном интерьере, удовольствовавшись павильоном, декорациями, от которых за версту несло подделкой. Были отступления от желаемого и в подборе актеров. Словом, изменилось не только название картины, но и ее суть.

Фильм снят, и, наверное, он найдет своего зрителя. Достаточно напряженный, острый сюжет... Но получилась эта картина плоской, мелкой, поверхностной, не такой, словом, как мне хотелось.

Я рассказываю сейчас об этом суровом уроке, потому что надеюсь извлечь из него выводы на будущее.

И еще потому, что уверен — подобное может произойти и с другим начинающим режиссером. Соблазн пустить свой челн «на волю волн» куда как притягателен, особенно для человека, еще не слишком ясно сознающего, что именно он собирается поведать людям.

Н. Игнатьева. На мой взгляд, это очень честное и очень мужественное признание, и можно быть только благодарным О. Бондареву, который счел возможным рассказать о своих трудностях вот так откровенно. Без требовательного самоанализа вообще трудно двигаться вперед, и как важно быть в таком самоанализе до конца честным и перед собою и перед искусством!

Ваши дальнейшие планы уже определились?

О. Бондарев. Теперь я снова ищу материал. Ищу интересную судьбу и не спешу хвататься обеими руками за первую попавшуюся тему. Ищу «свое». Меня, скажем, очень волнует жизнь тех, кто прошел войну. Верю, что разговор о ветеранах, фронтовиках будет всегда актуален, необходим, интересен зрителям — ведь боевая юность навечно оставила отпечаток на их характерах и судьбах...

Но какую бы тему я ни избрал, она непременно выльется в рассказ о человеческих чувствах.

М. Пташук. Если как-то обобщить впечатления от недавних дебютов, то всего обиднее в некоторых из них отсутствие творческой смелости. Иные из нас, похоже, стали какими-то уж очень расчетливыми, осторожными, я это и по себе знаю. И в выборе темы тоже. «Этого нельзя, это — не пройдет...» А почему нельзя, почему не пройдет, кто и когда здесь устанавливал границы? Мы часто сами себе ставим какие-то препоны, сами их придумываем, тем самым оправдывая собственную робость, боязнь вторгаться в область проблем по-настоящему серьезных, требующих глубокого знания материала.

Но возьмите картину А. Гельмана и С. Микаэляна «Премия». Не потому ли она и берет нас за живое, что обращается к самым актуальным и всех нас волнующим вопросам? Острым вопросам! Но не играет на их остроте и не просто констатирует наличие проблемы, а рассматривает ее заинтересованно, исходя из глубоко и лично осознанных интересов всего нашего общества. И потому частный конфликт вырастает в фильме до анализа проблематики, остро актуальной для всей страны на нынешнем этапе хозяйственного и экономического строительства.

А ведь как А. Гельман шел к своему сценарию? Он почувствовал живую и острую проблему, но посчитал необходимым самым серьезным образом ее изучить. Он д в а г о д а сидел на производственных совещаниях, на заседаниях партийных комитетов и до тонкостей вошел в суть дела. И вот теперь мы имеем фильм, в котором разговор идет по существу, по самому высокому счету. Фильм, в котором точка зрения авторов на самые сложные, крупные вопросы строительства безупречно доказательна и убедительна. И сама проблема взята в движении, авторы видят и силы, способные ее разрешить, и пути к ее разрешению. Отсюда конструктивность и социальный оптимизм сценария.

Гельман и Микаэлян з а в о е в ы в а л и, зарабатывали право на свой фильм.

А с другой стороны, возьмите картину Н. Губенко «Если хочешь быть счастливым...». Мне она не нравится. Не нравится потому, что в отличие от его первой работы, это не выстраданная картина, а— поставленная. И восторги вокруг фильма Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» кажутся мне ложными. Опять-таки потому, что кроме отличной режиссерской техники и фантазии, я не вижу там ничего пережитого, отстоявшегося; не вижу мировоззрения автора. Михалков, по-моему, очень талантливый человек, не случайно же я до сих пор помню его учебный спектакль в Щукинском училище — «Двенадцать разгневанных мужчин». Да и в первом своем фильме он работает с озорством, с хорошей, по-настоящему заразительной легкостью. Но внутреннего обеспечения в картине я не чувствую.

Здесь прозвучал вопрос: всегда ли бывает закономерен выбор тем для дебюта? Чем дальше я ухожу от Вити Крякина, героя моего первого фильма «Про Витю, про Машу и морскую пехоту», тем яснее понимаю: нет, выбор был не случаен. Может быть, не все,

как хотелось, в фильме удалось — не мне судить об этом. Но шестилетний Витя Крякин мне и сегодня дорог. Это очень добрый маленький человек — благородный, честный, стремящийся к справедливости. Может быть, образ Вити будет развиваться в моих будущих фильмах,— так ценю я в людях эти черты, независимо от их возраста и положения, и так хочу утверждать их своими картинами.

Сейчас позади уже второй фильм, «Лесные качели»,— тоже о подростках. Так что теме я остаюсь верен. Оба фильма снимал легко и увлеченно, но теперь чувствую, что впереди будет труднее. До сих пор я пользовался в какой-то степени уже наработанным опытом — ведь я театральный режиссер и до кино три года ставил спектакли в детском театре. Театр и дал мне первый разбег, а теперь нужно выходить к новому уровню, я это очень хорошо понимаю. Нужен качественный рывок, а он должен быть подготовлен и жизненным опытом и запасом наблюдений.

Здесь справедливо говорили: в нашем кино все еще не изжита режиссерская всеядность, особенно среди дебютантов. Сегодня он ставит фильм о геологах, завтра о строителях, потом — о спортсменах. А почему о спортсменах? Сценарий подвернулся...

С. Соловьев. Тематический план — вещь прекрасная и необходимая. Но надо бить тревогу, когда находятся люди, которые подменяют серьезную разведку актуальных проблем игрой «в темы». Понимаете, приходит молодой режиссер, прямо из ВГИКа, он прекрасно понимает, какие темы сегодня особенно желательны. Он еще не знает, как они трудны — именно потому что актуальны, важны и общеволнующи,— но уже знает, что дефицитны. Ответственность, которая необходима, когда берешься за такую тему — для него это еще просто громкое слово. Он усвоил только то, что тема нужна, а значит, с такой легче «запуститься».

Но ведь есть тема внешняя и есть — внутренняя. Сколько картин о рабочем классе провалилось потому, что от рабочего класса в них были только эффектно отснятые интерьеры цехов. И в то же время вспомним о том же Шукшине. Про что его «Калина красная»? Про уголовника? Но ведь такую тему и в темплан не поставишь — ну, действительно, зачем нам фильмы про уголовников?

Прямолинейно, не творчески понятое планирование может открыть «зеленую улицу» усредненным, стандартизованным фильмам, мне кажется, об этом обязательно надо помнить, чтобы не нанести ущерба большой и важной работе, которой все это трехлетие так сосредоточенно и серьезно занимаются студии.

Н. Игнатьева. Вы сейчас затронули очень интересную и важную проблему — проблему выбора темы. Мне хотелось бы вовлечь в разговор Вадима Абдрашитова, которого мы пригласили сюда, конечно же, не случайно. После своей дипломной работы Вадим готовится к дебюту на «Мосфильме», и проблема, о которой мы говорим, касается его самым непосредственным образом.

В. Абдрашитов. Я за этот «круглый стол» попал, по-моему, все же не по праву — мой дебют еще впереди. Но слушаю с огромным интересом.

Сергей Соловьев сказал очень точные слова: мало просто клеить картины, труднее стать художником. И то, что дебюты прошлых лет здесь судят по очень высокому счету — это понятно и правильно, это связано с общим ходом времени, с положением не только в кино, но и вокруг кино. Такой уровень требований определен Постановлением ЦК — ведь в нем говорится не просто об отображении процессов созидания и воспитания нового человека, а о таланте и о том их отражении.

Для меня сейчас очень остро встал вопрос о поисках материала. Я понимаю, что сегодня нельзя браться за что попало, нельзя ставить фильмы только потому, что ты «выучился на режиссера». Слишком много еще выходит случайных фильмов, где не понять, во имя чего трудились авторы,— порою такие фильмы, даже и посвященные современности, кажутся удивительно далекими от волнений овоего времени.

А ищем мы часто в одиночку, на свой страх и риск, не имея ни малейшего представления о том, что делают наши коллеги. Мне сейчас пришлось прочитать сто пятьдесят сценариев — поиск был абсолютно хаотичным. Точнее, я знал, что ищу, но в поисках этих приходилось полагаться исключительно на везение.

Я не имею в виду, что нужна некая «ярмарка невест». Но хорошо бы здесь ввести какие-то организующие начала. Может быть, в Союзе кинематографистов создать какие-то службы, где бы начинающие, молодые могли бы получать необходимую информацию, налаживать личные творческие контакты.

Считаю, что мне просто повезло, что я попал в объединение к Ю. Я. Райзману. Вместе со сценаристом А. Миндадзе, тоже молодым, мы встретили в его лице человека, на редкость чуткого и внимательного к творчеству начинающих, действительно настоящего художественного руководителя. Без его помощи вряд ли нам удалось бы найти друг друга в интересной, столь увлекающей нас работе.

И. Поволоцкая. На «Ленфильме» ходят легенды об Адриане Пиотровском. Вот образец человека, о котором говорит Абдрашитов. У него был талант находить таланты. Он был той самой необходимейшей инстанцией, которая соединяла, так сказать, общегосударственные интересы с глубоко индивидуальными особенностями художника, помогала этим особенностям раскрыться наиболее полно и на материале наиболее значительном.

Очень важна эта проблема — чтобы автор и материал нашли друг друга.

Нужно сказать, мастера старшего поколения умеют быть внимательными и много делают, чтобы помочь молодым найти себя наиболее точно и безболезненно. Наверное, у каждого из нас есть человек, который вовремя поддержал, ободрил, помог и советом своим и авторитетом. Я, например, всегда буду благодарна Александру Гавриловичу Иванову, руководителю

объединения на «Ленфильме», где я снимала свою вторую картину. Когда я пришла на эту студию, мне нечего было показать, кроме своего, по общему мнению, ужасного дебюта — фильма «Таинственная стена». Но в этом фильме были три эпизода абсолютно моих, мне за них стыдно не было.

Когда я показала картину на «Ленфильме», то реакция была единодушной, и я поняла, что мое дело кончено. Тогда я позвонила Иванову и попросила его посмотреть только эти три эпизода. Он посмотрел, а потом сказал мне: а ведь это трудно, наверное, фантастику снимать? А потом пришел на худсовет, и мне дали постановку.

Совершенно необходим такой человек, когда делаешь первые шаги в искусстве. Не Дед Мороз из рождественской сказки — просто человек, у которого есть чутье и который умеет поверить.

С. Соловьев. Я всегда удивляюсь, насколько даровит в этом смысле Л. О. Арнштам. Он поразительно умеет пестовать молодых, умеет думать не за, а вместе с ними. А это значит, что он фактически снимает одновременно пять картин. И при этом руководит ими предельно тактично, без всякого нажима.

М. Пташук. Мне тоже в жизни везло на добрых людей. В кинематографе таким человеком стал для меня Г. Н. Данелия. И не для меня одного. Ведь вся основная группа фильма «Про Витю, про Машу и морскую пехоту» состояла из дебютантов. Анатолий Усов — дипломник сценарного отделения Высших сценарных курсов, Юрий Клименко — только что окончил операторский факультет ВГИКа, я — Высшие режиссерские курсы. Кто бы мог поверить сразу трем дебютантам? Какая студия или мастер согласились бы поручить им постановку большой картины? Данелия поверил. Так же, как поверил в нас директор Одесской студии Г. П. Збандут, доверивший нам постановку.

А на «Беларусьфильме» я сейчас работаю рядом с таким художником, как Виктор Туров; вот, мне кажется, тоже пример человека, для которого нет случайных тем в искусстве; то, что он делает, все отчетливо объединяется его общими жизненными устремлениями.

Именно такие люди, встретившиеся тебе в начале пути,часто на многие годы становятся потом для тебя своего рода критерием требовательности, и ты словно их глазами смотришь на все сделанное тобою, как будто каждый раз заново держишь перед ними экзамен.

И еще — я никогда, наверное, не забуду случай, происшедший со мной не так давно. Свой первый фильм я привез показать домой, в далекую деревню Федюки, затерявшуюся среди болот и лесов белорусского Полесья. Собрались мои земляки: те, с кем в послевоенные годы босиком ходил в школу, собирал по полю оставшиеся после войны пустые гильзы от патронов, работал в колхозе...

Все смеялись и были, кажется, очень довольны. Только вот мать молчала. Тогда я не решился спросить ее о фильме, так и уехал из деревни, не спросив. И только спустя год, когда, выбирая натуру для другого фильма, мы с оператором Юрием Марухиным снова заехали ко мне в деревню и долго сидели за столом с матерью, я не выдержал.

— Мама,— спросил я,— вы так ничего и не сказали о фильме... (У нас на Полесье к матерям до сих пор обращаются на «вы».)

Мать, конечно, не хотела меня обидеть, но все же сказала то, что, видно, давно хотела сказать.

— Сынку,— сказала она горько.— Хиба ты не на селе вырос? Хиба ты не ведаешь своих людей?.. Что ж ты про них ничего не ставишь?

И замолчала. Долго молчала.

И вот теперь, когда я думаю о том, что мне снимать дальше, это воспоминание не дает мне покоя.

И то чувство ответственности перед зрителем, о котором мы так часто говорим, приобретает для меня не абстрактный, умозрительный характер, а заставляет думать о главных моих учителях; о матери, односельчанах, друзьях, словом, о всех тех, кто обязательно посмотрит мои фильмы и будет критиковать их сурово и справедливо, по самому высокому счету, и с единственно верных позиций — с позиций жизни. Они для меня воплощение понятия «зритель», понятия слишком общего и многоликого, чтобы легко и просто сделаться для каждого художника одинаково душевно близким. Да только надо помнить, что тот зритель, для которого мы делаем фильмы, этот зритель и состоит из таких вот людей, живущих рядом с нами, думающих о том же, волнующихся тем же, о чем думает и чем живет каждый из нас.

Велика наша общая ответственность перед человеком, который живет рядом с нами. Мы должны вести с ним разговор по самому высокому счету, не разменяваясь на мелочи, не боясь говорить о самом главном и самом волнующем.

Н. Игнатьева. Ну, что ж... высказались, кажется, все, и, мне думается, можно поставить точку.

Сегодня характер, направление художественных поисков определяются общими устремлениями нашего киноискусства. А устремления эти в конечном счете сводятся к тому, чтобы воздействовать на формирование передового мировоззрения у самых широких масс, чтобы утверждать принципы коммунистической нравственности. И в соответствии с этим четко вырисовывается роль молодого поколения нашего кино, роль, которую, по-моему, хорошо осознают все участники сегодняшнего заседания нашего «Клуба».

Требовательный и серьезный тон, характерный для этого заседания, обнадеживает. Он позволяет верить, что «детские болезни», которыми страдают фильмы молодых, пройдут, и молодые режиссеры, достойно оценив широкие перспективы, что открывает перед художником богатая и интересная жизнь, сумеют новыми произведениями достойно ответить на доверие к ним.

С. Цимбал

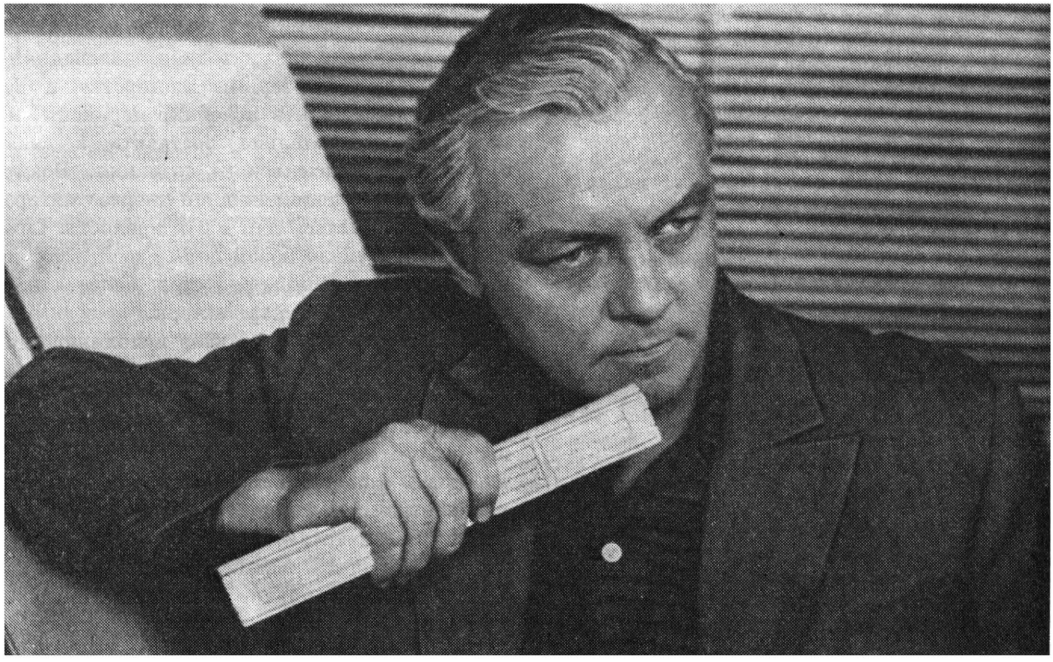
Эффект современности

Внутренние перемены в жизни актера далеко не всегда обозначаются только его успехами или неудачами, одними только завоеваниями или, наоборот, потерями мастерства и таланта. Чтобы понять подобные перемены, их надо еще обязательно поставить в связь с развитием зрительского сознания. Возмужала мысль поколения, и через актера, в актере открылась нам е г о зрелость. Само общество достигло новой поры своей истории, и от этого расширился, стал более емким человековедческий дар актера.

Случается и другое. Актер исполняет одну за другой великое множество прекрасных ролей, засвидетельствовав перед зрителем свой аналитический талант, и все-таки главное дело его жизни остается еще неосуществленным. Понадобятся иной раз долгие годы различных по своему характеру театральных и кинематографических исканий, прежде чем откроется общий, не профессиональный и даже не только художественный, но и социально-психологический их итог.

Так сложилась и актерская судьба Кирилла Лаврова. Сыграв в картине «Укрощение огня» роль Андрея Башкирцева, он сыграл свою г л а в н у ю р о л ь, ту, что потребовала от него особой, как говорил Дмитрий Фурманов, «сращенности со своим временем». Чтобы создать образ человека, в котором отразились бы дерзость и интеллектуальная энергия советского века, его новизна, его размах и внутренние параметры, нужны были не только актерский талант и мастерство, но и м н о г о м е р н о с т ь самой творческой личности актера. Такую роль мог создать только актер, который умеет сделать явным и то «предполагаемое», или «угадываемое», или «таящееся в глубине», что, не будь оно пропущено через «магический кристалл» его искусства, так и пропало бы втуне.

Проще всего было бы подумать, что роль Башкирцева, конструктора ракет, человека, увлекшего своих современников в космические пространства, оказалась более сложной по своей структуре или хотя бы очень уж непохожей на предшествующие роли актера. Но это не так. В дальнейшем я попытаюсь



«Укрощение огня». Башкирцев

вспомнить вместе с читателем почти все сыгранное Лавровым в театре и кино, и тогда мы удостоверимся в н е д е л и м о с т и его актерского развития. Тем не менее, вдумываясь в значение роли Башкирцева не только для самого артиста, но и для всего нашего искусства, понимаешь, что это роль все-таки в чем-то особая. Слишком уж непосредственной оказалась на этот раз связь между единичным человеческим характером и великими свершениями времени; связь между тем, что когда-то именовалось избранностью, и тем, что по праву считается в наши дни и должно считаться достоянием н а р о д а.

Таковы некоторые из причин, по которым роль Башкирцева переросла в образ того поразительного человека, имя которого мы так часто слышали и которого при всем том так мало, в сущности говоря, знали. XX век создал свои собственные мифы и легенды, отличающиеся от древних мифов и древних легенд тем, что в них фантастическое и невероятное не в силах уравняться в масштабах с устремившейся вперед реальностью. Именно в силу этих причин поэзия сегодня еще часто остается на уровне Икара, а величие свершений — уже на уровне Юрия Гагарина. Реальность опережает сегодня любые мифы — это то ли затрудняет, то ли даже обессмысливает обращение к ним. Ведь правда и вымысел под действием этих же закономерностей как бы поменялись в нашем искусстве ролями: правда факта становится нередко выше воображения человеческого, а вымысел приближает эту правду к возможностям человеческого понимания, не столь уже безграничным, как иногда утверждают.

В этом смысле метафорическая связь между Прометеем, похитителем огня, и замечатель-

ным конструктором Андреем Башкирцевым приобрела в фильме Даниила Храбровицкого до известной степени парадоксальный характер. Как бы ни был велик в воображении человечества Прометей, образ его связывался с цепями, приковавшими его к недвижимым Кавказским горам. Миф создал трагическую версию подвига, и недаром Норберт Винер вспоминал о Прометее, как о герое трагедии, которая «состоит в том, что мир не является приятным маленьким гнездышком, созданным для нашей защиты, а огромной и в основном враждебной средой, где мы можем добиваться чего-либо большего, только оказывая открытое неповиновение богам».

Человек, возвысившийся в своем мужестве до легендарного «похитителя огня», проявил, однако, не только «неповиновение богам», мрачным и будто бы извечным силам мироздания, но и, прежде всего, вдохновенное повиновение воле истории. И собственному разуму. В наше время не нужно родиться сверхчеловеком, чтобы доставить на землю пламя завтрашнего дня. И хотя ассоциации и метафоры всегда относительны, а часто кажутся и претенциозными, в данном случае мысль о новом Прометее не может оставить нас равнодушными. Ибо именно она раскрывает духовную суть того величайшего научного и технического свершения нашего века, какое связано с именем Королева.

Лаврову пришлось немало поразмышлять над человеческими слагаемыми своего героя и, несмотря на то, что никаких неожиданных открытий он в этой сфере как будто бы не сделал, поверить в исключительность своего Башкирцева, и притом поверить по самому большому счету, он нас все-таки заставил. Заставил не внешним попаданием, не изображением некоей из ряда вон выходящей характерности, а именно тем, о чем уже говорилось: обнаружением «предполагаемого», «угадываемого», того, что скрывалось в глубине характера не только самого Башкирцева, но и его прототипа.

Такова природа искусства: у него свое понимание действительного и мнимого, существующего или только притворяющегося таковым. В искусстве актера наименее уловимое как раз и оказывается часто наивысшей, самой точной, самой ошеломляющей реальностью. Так случилось и с лавровским Башкирцевым: в нем оказалось самым наиподлиннейшим то, что лишь угадывается за его поступками, то, что составляет как бы историческую подпочву его характера. Труднодоступный мир мысли, в котором свершаются загадочные озарения, проявляются высшее мужество и высшая бескомпромиссность, нами воспринимаемые в оболочке пресловутой человеческой обыкновенности и потому невольно как бы что-то теряющие в своей масштабности,— этот-то мир и предстал перед нами в воплощении Лаврова с особой ясностью. И, думается, именно потому, что не был им подробно вычерчен на кальке.

Подобная вычерченность мало стоит по сравнению с лишенной видимых очертаний душой актерского образа, волнующей прежде всего тем, что она — душа, то есть как раз то, что так важно нам всем понять и почувствовать.

Навстречу этой «душе» образа актер идет обычным и естественным для него путем: наблюдает, всматривается и вдумывается в окружающие его характеры, ищет живые подтверждения волнующим его догадкам. Но все это, по-видимому, только до поры до времени. В самую трудную минуту творчества, когда уже вся многосложная кинематографическая техника пришла в движение, актеру, который до этого много накопил в себе, приходится остаться один на один с новыми обстоятельствами и своей новой человеческой судьбой. В этот момент накопленное в нем преображается, переставая иметь самостоятельное значение, смысл сохраняет только то, что сейчас происходит с человеком, встречи с которым так ждут зрители.

Все, что сыграл Лавров до Башкирцева, не обязательно должно было ожить в этой его роли. Между тем трудности, которые он преодолел, работая над Башкирцевым, были трудностями всей прожитой им до того актерской жизни. Трудностями тех самых театральных

и кинематографических исканий и решений, которыми была наполнена вся его прежняя творческая жизнь. Представляя эти трудности воочию, легче оценить и достигнутый художником результат.

●

Кирилл Лавров принадлежит к числу актеров, раздумывая о которых не следует торопиться с выводами. Он вовсе не такой, каким иной раз кажется, и сам не очень-то спешит открыть себя всего. Уже не раз он являл на сцене и на экране прекрасное мастерство перевоплощения — всегда очень точного по смыслу и оснащенного, если можно так выразиться, безукоризненной наблюдательностью. Много лет назад, он, молодой актер на роли наивно-простодушных парней с такой же бесхитростной, как они сами, судьбой, сыграл в «Четвертом» К. Симонова роль «газетного короля» Чальза Говарда. Это была отталкивающая, почти пугающая модель человека, в котором не осталось ничего живого: все необходимое, чтобы действовать, поступать, замышлять, наличествовало, а все, что было сверх этого, оставалось наглухо закрыто и заморожено.

Роль была сделана поразительно точно, и после нее никто уже не посмел бы упрекнуть Лаврова в том, что ему более всего нравится на сцене быть самим собой. Это подтвердили, хотя и по-другому, многие последующие его работы. Отчетливость воплощаемых характеров доводилась им нередко до степени графической очевидности. В них можно было разглядеть все, вплоть до мелочей. Все — кроме него самого. Парадокс тут заключался в том, что казалось, будто актер виден весь и узнать его в новой роли не составляет труда. Однако на самом деле Лавров выталкивал своего героя вперед, а сам, чуть заметно усмехаясь, таился где-то в стороне: таился и словно бы продолжал жить своей отдельной жизнью.

Вместе с тем, во многих других случаях искусство его могло казаться незамысловатой, простодушной или, если хотите, чересчур уж непосредственной эксплуатацией своей человеческой природы. Могло бы, если бы оно и тут не было на самом деле притягательно прежде всего своей в н у т р е н н е й т а й н о й, своим прячущимся от лобовых определений смыслом. Чем-то несказанным, не произнесенным вслух и, вероятно, именно поэтому особенно многообещающим и важным. Люди, которые не сразу отвечают вам, а, прежде чем ответить, довольно долго глядят на вас медленным взглядом — бывают такие взгляды, не пристальные, а именно медленные,— словно чего-то выжидая или о чем-то стараясь вспомнить, в конце концов почти всегда заставляют вас подчиниться их душевному ритму. В такой м е д л е н н о с т и, помимо всего прочего, есть что-то заставляющее предполагать в собеседнике чрезвычайный интерес к себе, особую к себе близость.

Среди многочисленных и бесценных даров, ниспосылаемых актеру природой, одно из первых мест должно принадлежать как раз загадочной способности жить на сцене (или на экране) д л я н а с — именно для нас и только для нас, именно сегодня и — даже именно сию минуту. У актеров, этим даром не обладающих, всегда остается небольшой, пусть даже крошечный временной зазор — считанные доли секунды, разделяющие их дыхание с дыханием зрителей. Они живут, можно сказать, чуть-чуть раньше или чуть-чуть позже, но все-таки не одновременно со зрителями. Лавров живет — такова уж его актерская природа — в полном смысле слова синхронно со зрительным залом. Он наш с о в р е м е н н и к в самом прямом, самом буквальном и всеохватывающем значении этого слова.

Я не берусь исчерпывающе объяснить, что именно должно означать это высокое и вместе с тем нередко звучащее несколько риторически определение актера, возводящее его в особый художественный ранг. Думаю, однако, что без него не обойтись в разговоре о профессии, которая автоматически, но далеко не всегда с достаточным основанием, считается как бы по самой своей специфике безоговорочно современной.

Трудно, конечно, точно сказать, в какие именно мгновения актерского творчества эта

«Живые и мертвые». Синцов — К. Лавров, Серпилин — А. Папанов

способность актера быть современным проявляет себя с наибольшей силой, но в моей зрительской жизни самыми счастливыми были минуты, в которые я лучше всего ощущал свою общую с актером сопричастность к сегодняшним нашим свершениям и испытаниям. Великое слово вместе тут-то и обнаруживает свой подлинный смысл. Понятия сопричастности и современности в каком-то отношении ведь неразрывны. Актер подлинный как раз и способен удостоверить эту неразрывность.

Бывает так: наступает внезапный и своей внезапностью захватывающий контакт актера со зрителем, вспыхивает поначалу неизвестно чем обусловленная их общность, та удивительная и редкая близость, при которой им уже решительно незачем как-то приноравливаться друг к другу. И вот уже я гляжу в печальные или веселые, строгие или ласковые глаза актера, слежу за движением его губ, вслушиваюсь в его чем-то беспокоящие меня, требующие отклика или понимания, или согласия интонации и с удивлением обнаруживаю в себе невесть откуда взявшуюся глубоко личную заинтересованность в представшем мне человеке.

Самые разные актеры могут быть создателями этого человека. Они дарят ему свой собственный, лично им принадлежащий опыт, и мы, еще не зная толком, что это за опыт, уже благодарны им за их щедрость.

Может статься — я вполне допускаю это, — что пережитая актером незадачливая и горькая любовь обернется в биографии его героя счастьем, или — представляю себе и такую возможность — его собственная душевная вялость и инертность станет в сотворенном им характере кипучей энергией, а душевная стойкость, наоборот, поможет ему показать

человека слабого и противоречивого. Можно было бы назвать и еще одну обратную зависимость такого же рода — мне не раз приходилось встречать умных и образованных актеров, которым решительно не удаются интеллектуальные герои.

Трудно сказать, в силу каких причин так получается, но несомненно, что испытанное и прожитое до неузнаваемости преображается в творческой фантазии актера; то и дело выходит из этого кипящего молока не прежний сказочный Иванушка, смешливый и курносый, а красавец богатырь со строгим и жгучим взглядом. Надо только, чтобы новая человеческая жизнь была все же каким-то образом заложена в самой природе актера, и чтобы не остывала она в нем, такая, как есть, вечно оставалась бы жизнью — и тогда, когда она как будто бы легка и беззаботна, и тогда, когда требует от героя, которого играет актер, трудных решений, умения не только выбирать, но и отвечать за свой выбор.

Связь актера со своим временем, жизненный опыт, как прямой или косвенный источник его творческих открытий, день за днем, роль за ролью подвергаются тяжким испытанием. Бывает ведь, что время убегает куда-то вперед, оставляя нас в прошлом. Догонять всегда трудно, а в искусстве и того труднее — здесь легче только вообразить себя догнавшим. Причем нередко как раз в тот момент, когда догнать уже вообще невозможно. А то случается еще и другое — память актеров, которая оказывается иной раз гораздо менее разборчивой, чем их фантазия, подсовывает им, якобы пытаясь помочь созданию особенно правдивых образов, воспоминания случайные, подробности, случаи из жизни, ассоциации, для постижения истинной сущности нового характера непригодные. Что-либо объяснить в характере такие подробности и ассоциации не могут, и единственное, на что они способны — это только внешне украсить, придать видимость достоверности рождающемуся образу. Ничего не поделаешь: профессия актера — профессия публичная, и перед лицом этой публичности хочется если не быть глубоким, то хотя бы по возможности выглядеть им.

Актеры, впрочем, любят выглядеть в самом разном значении этого слова. В свое время Станиславский подметил одну актерскую слабость, а, впрочем, может быть, и не слабость вовсе, а свойство, профессиональную черту, и проницательно связал ее с нежеланием (или неспособностью) актера перевоплощаться. Именно те актеры, говорил он, «которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими».

«Любят быть» — значит стараются, прямотаки из кожи лезут вон для того, чтобы показаться такими, создать определенную и, кроме всего прочего, безнадежно не соответствующую их морально-эстетическому статуту видимость: видимость доброты, видимость благородства и видимость благообразия. Станиславский ненавидел эту не слишком добросовестную видимость, и прежде всего потому, что все, что крикливо и самонадеянно, что хочет казаться чем-то, вместо того, чтобы быть, противопоказано искусству.

Кирилл Лавров часто бывал в своих ролях очень похож на самого себя. Могло даже показаться, что он и был в них самим собой или, во всяком случае, не считал нужным, когда исполнял новую роль, отступать от своей природы. Но на самом деле перевоплощение он всегда рассматривал, как свой всеобъемлющий творческий долг, понимал, что, не выполняя этого долга, актер в конечном счете обкрадывает и зрителя и самого себя. Возможность «прикрыть» собой образ поэтому скорее огорчала, чем радовала его... Однажды, выступая на страницах «Известий», он прямо заметил, что слишком попал в роль Давыдова из «Поднятой целины»: «...Мне он дался слишком просто, был «совсем мой». Значит, что-то было недоработано, значит, исчезал творческий процесс на сцене». Замечание это, вероятно, весомо и важно и само по себе, так сказать, в общетеоретическом плане, но особый смысл оно приобретало именно в устах Кирилла Лаврова.

Можно по-разному быть «самим собой» — согласуясь со Станиславским, который требовал, чтобы, перевоплощаясь, актер опирался на самого себя, на свою органику и природу, или следуя требованиям Брехта, который на первый план выдвигал позицию актера, его готовность и способность эту позицию защищать. Но часто возникает весьма реальная опасность для актера: попытаться, оставаясь «самим собой», приспособить весь свой облик к неким распространенным представлениям о положительном герое. Именно такое стремление чаще всего и порождает слащавость и искусственность, а вместе с ними и внутреннюю бедность характера.

Подобная опасность могла возникнуть и перед Лавровым, тем более что природа поступила с ним милостиво: он как будто бы создан для того, чтобы без труда превращать в некую художественную реальность извечно «смоделированную» нами человеческую положительность, ту многообещающую задумчивость, за которой всегда так хочется предположить скупую на слова душевную значительность.

В такой логике зрительского восприятия актера сам актер нисколько не повинен. Но тем большие огорчения причиняет ему то обстоятельство, что к ней, к этой наивной и поверхностной логике, подчиняющей себе доверчивого зрителя, иногда склоняются, видимо, для того, чтобы не переутомлять свое воображение, и самые многоопытные режиссеры. Нет ничего проще, чем довериться видимости и тем самым уклониться от поисков того, что еще не стало различимым в человеке, но может оказаться как раз главным в нем. Это, во всяком случае, менее обременительно, чем пытаться игнорировать видимость и противопоставлять ей с трудом добытую подлинность.

Бывало, что в довольно трудный спор со своей исподволь складывавшейся репутацией или со зрительскими представлениями вступал сам Лавров. Мне придется еще не раз вспомнить об этом, и не только для того, чтобы засвидетельствовать творческую стойкость актера, но и для того, чтобы еще раз напомнить о лежавшей на нем сложной и весьма капризной ответственности — ответственности за самого себя. Нетрудно догадаться, что чем определеннее актер сохраняет на сцене или на экране с о б с т в е н н ы е черты, тем непосредственнее адресуются прямо к нему зрительские требования и упреки. Он и рад был бы спрятаться за широкой авторской или режиссерской спиной, но, ничего не поделаешь, ему уже никак не доказать, что на сцене (или на экране) только по виду он сам, а в действительности это кто-то совсем другой.

Томас Манн заметил устами одного из героев «Доктора Фаустуса», что «искусство, в конце концов, всегда сбрасывает с себя видимость искусства». По-моему, это происходит тогда, когда позади все подступы к художественной цели и израсходованы все вспомогательные средства воздействия на зрителя. Актерскому искусству в таком случае уже не нужно быть собственно искусством — оно становится чем-то еще более всеобъемлющим, частью самой «жизни человеческого духа», захватывающей своей внутренней подлинностью.

На этом уровне, само собой разумеется, успех особенно труден, но и приближение к нему уже стоит многого.

В актерской жизни Лаврова был случай, в этом отношении поучительный. Ему поручили роль, в которой он н е м о г, а следовало бы сказать, о б я з а н б ы л остаться самим собой. Остаться актером Лавровым, лично от себя комментирующим картины немалой исторической давности, но сложным образом сопрягающиеся с современностью. Здесь, разумеется, не могло быть и речи о каком-либо гриме или вообще о сколько-нибудь театрализованном внешнем облике, хотя бы и стилизованном под «нетеатральность».

При этом актер должен был проявить достаточную артистическую стойкость и преодолеть инерцию своих данных. И, главное, не отдать себя во власть самоигральных ситуаций, достаточно острых и драматичных. Ситуации эти вызывали столь надежный познавательно-исторический интерес, что «видимость искусства» как будто могла быть тут

сброшена актером без какого бы то ни было риска. Но на самом деле именно искусство и проходило здесь самое трудное для себя испытание.

Речь идет о роли «Лица от театра», или «Ведущего», или «Комментатора» в товстоноговском спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!». В накаленной атмосфере этого памфлета-исследования, где высвечивались исторические искажения и передержки, инспирированные более чем полвека назад в грязных политических целях заокеанскими врагами нашей революции, должен был зажить вполне реальной жизнью человек *нашего* времени. Причем его память, убежденность, бескомпромиссность, то есть все то, чему научила его история, должны были заменить для зрителей личную биографию самого человека или, точнее говоря, заполнить ее.

Когда я сказал, что Лавров обязан был остаться в этой роли Лавровым, и не только остаться им, но и в определенном смысле *сыграть* себя, я ничуть не преувеличил. Речь идет именно о том, что актер должен был *перевоплотиться в себя*, в того наиподлиннейшего и хорошо нам знакомого — но только не до конца! — советского актера, который теперь-то наконец и открылся нам до конца. И именно в силу *своей* душевной зрелости, по праву *своего* нравственного опыта и прямодушия, обеспечивавшего ему полное зрительское доверие, Лавров и получил право взять на себя роль посредника между теми, кто сегодня смотрел на него из зрительного зала, и прошлым.

У него, у этого полпреда современности в прошлом, не было постоянного места ни на сцене, ни в зрительном зале. Он жил как бы между небом и землей, одновременно в двух измерениях — где-то в непосредственной бли-

«Братья Карамазовы». Иван Карамазов

зости от актеров, где-то вплотную соприкасаясь со зрителями. Причем в обоих случаях он избегал сколько-нибудь фамильярных контактов и держался подчеркнуто строго. Можно было даже подумать, что подобная строгая сдержанность чрезмерна и плохо согласуется с волнением, наверняка испытываемым им в связи с происходящим на сцене безобразным судилищем.

Но это опасение исчезало по мере того, как Лавров адаптировался в атмосфере спектакля и зрители привыкали к немаловажной для них мысли, что он, к счастью, здесь, с ними, что он не просто присутствует при происходящем, но и, надо думать, знает многое такое, чего еще не знают они, зрители. На этом в немалой степени и основывалось их доверие к «Лицу от театра», с его особым лавровским немногословием.

В современном театре и кинематографе актеру часто, по первому впечатлению, ничего не приходится делать: нужно просто жить, следя за драматическим действием, видеть и понимать происходящее. Но сколько душевных сил должен в действительности затратить актер, чтобы стать вот так необходимым зрительному залу, как был ему нужен полпред от театра, зрители, похоже, не всегда представляют себе. И не участвуя в действии, он должен п р о ж и в а т ь его и притом проживать с такой внутренней отдачей, чтобы ни на мгновение не оказаться «третьим лишним».

Появление в спектакле некоего независимого, живущего н а д действием и в н е его комментатора могло бы вызвать у зрителей раздражение. Если бы они не убедились, что актер оплачивает свое присутствие на авансцене полной мерой внутренней тревоги и возмущения, собственным, сегодняшним, ни у кого не позаимствованным, а той жизнью рожденным человеческим чувством. Внешне человек, в обличье которого в том спектакле выступал Лавров, казался очень спокойным. Но это спокойствие было таким, что начисто исключало подозрение в наималейшем актерском притворстве.

Такова уж, как видно, диалектика современного актерского искусства. Перевоплощение не утратило, не могло утратить в нем своего главенствующего значения, но оно стало также и одним из способов л и ч н о с т н о г о самораскрытия актера. И в процессе этого самораскрытия — оно происходит и в театре и в кинематографе — зрители как раз и убеждаются в праве актера вторгаться в их внутренний мир, владеть их раздумьями и волновать их своим отношением к происходящему.

Правда, в кинематографе подобное самораскрытие актера совершается в иной, пожалуй, более сложной форме. На экране актер тоже вызывает иной раз такое чувство, будто он ничего не предпринимает для того, чтобы перевоплотиться в изображаемого им человека. Кажется, что актер остается — пластически и интонационно — таким, каким живет за пределами своей профессии. В таких случаях и происходит та, далеко не всегда приятная для актера, идентификация его с кинематографическим героем, которой поддаются даже и не самые простодушные зрители. В кинематографе, в еще большей степени, чем в театре, слава актера сплошь да рядом отражает репутацию созданного им человеческого типа — и в положительных и в отрицательных его версиях.

Не нужно думать, что все дело сводится тут только к наивности зрителей, «забывающих» о различии между актером и его героем. Ответственность за такое уподобление должно принять на себя и само искусство, которое настолько убедило зрителей, что з а с т а в и л о их стать наивными.

Кроме того, именно в кинематографе, в качестве того же, несколько, правда, преобразившегося, но столь же полноправного «лица от автора» (или «ведущего», или даже некоего «второго я» самого героя), звучит «голос за кадром» — полный исповедальной доверительности и лиризма, как будто лично к нам обращенный.

Мы не всегда знаем, чем именно подкупает нас этот голос, но так ли уж важно это знать? Все знать невозможно, говорила Жорж Санд, приходится довольствоваться пониманием.

А то, что голос «за кадром» принадлежит человеку, душой и совестью своей причастному к тому, что уже произошло или еще только произойдет с дорогими нам людьми или нравственными ценностями, мы понимаем очень отчетливо. Недаром в том, что этот «голос» говорит, всегда угадывается нечто такое, чего он еще не сказал, но непременно скажет.

Театр и кинематограф в наше время нередко джентльменски обмениваются тайнами своей выразительности. Ведь некогда — и об этом тоже не грех вспоминать — именно театр подарил кинематографу «ведущего» — персонажа, говорившего вслух про окружающих и про происходящее то, что не так-то удобно было произнести самим действующим лицам, то, что по-настоящему мог, имел право сказать только сам автор. Что же касается кинематографа, то он только сделал этого «ведущего» незримым, лишив возможности собственной персоной красоваться в кадре, а затем — в качестве «голоса за кадром» — вернул его... театру.

Воспользоваться плодами такого обмена приходилось — и притом не один раз — и Лаврову. В этом, возможно, не было ни его личной инициативы, ни его собственной потребности, но так уж случилось, что в ролях, скажем, Платонова из «Океана» или Давыдова из «Поднятой целины» у него появился синхронно с ним живущий, думающий и помогающий ему жить наедине с самим собой двойник.

Разумеется, «голос за кадром» мог оцениваться в этих случаях из зрительного зала по-разному. Иной раз он был обращен только к недостаточно вдумчивому зрителю и втолковывал ему то, о чем зрителю следовало бы поразмыслить и догадаться самому,— известно, что впрямую объясненное (а то и разъясненное) лишается своей глубины. Но в других случаях он помогал нам всем быстрее пройти одну стадию знакомства с характером и вступить в другую, более важную. Он позволял нам, зрителям, проникнуть во внутренний мир военного моряка Платонова или питерского пролетария Давыдова и полнее понять их, так сказать, изнутри.

Но, оказавшись внутри душевного мира героев, зритель сталкивался с еще большими сложностями, разобраться в которых ему предстояло только самому. Не случайно речи Давыдова, как и речи Платонова, начинали звучать в репродукторе как раз в те самые минуты, когда и Давыдов и Платонов меньше всего рассчитывали быть услышанными. Платонов шагал по сцене своим по-военному напряженным шагом рядом со своим беспокойным другом Часовниковым молча, а «слова мысли», уже не слушаясь его и как будто обретя собственную жизнь, звучали в репродукторе, шагали рядом с ним.

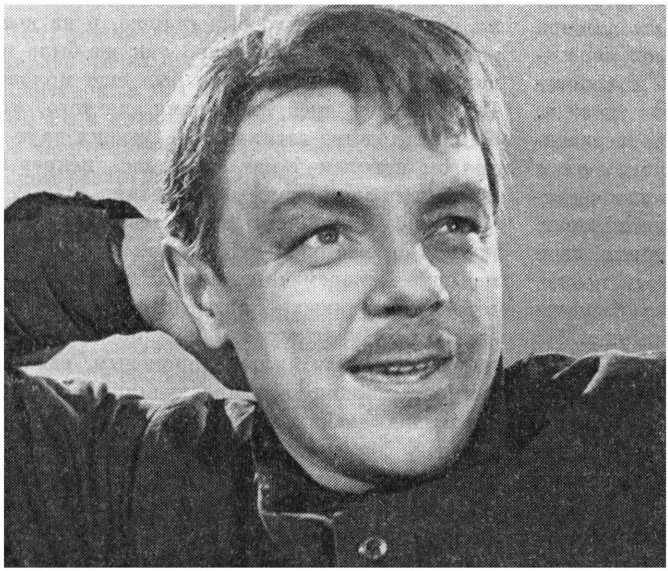
И при этом ни в чем не упрощали и не «выпрямляли» Платонова, а как бы дарили ему третье измерение и глубину.

Нечто похожее происходило и в «Поднятой целине».

Лушка набрасывалась на Давыдова со своими грубоватыми, но обезоруживающими признаниями, а Лавров — Давыдов упрямо молчал в ответ на ее откровенность, сжав губы и холодно поблескивая глазами. Но в то же время он как бы и не молчал, потому что мысли его, произнесенные им самим, но в каком-то другом измерении, так, что Лушка расслышать их не могла, тоже звучали д л я н а с в репродукторе, превозмогая его, давыдовскую сдержанность и немногословие.

Речь в обоих этих случаях одинаково шла не только о режиссерском приеме, достаточно выразительном и очень точно, как это всегда бывает у Товстоногова, примененном, а еще и о том, что этот режиссерский прием как бы перехитрил психологический склад Лаврова, актера, которому решительно противопоказана чрезмерная эмоциональная откровенность. Рядом с Лавровым возникал его внутренний партнер, благодаря которому мы и удостоверивались в том, сколь сложна и содержательна душевная жизнь его героев.

Во всех ролях, в которых Лавров разрешил своим героям быть похожим на него самого, они разговаривали почти неохотно, произносили слова с той самой осторожностью, которая так хорошо соответствует его уже упо-



«Мещане». М. Горького. Спектакль БДТ им. Горького. Ния

минавшемуся выше медленному взгляду и ненаигранной задумчивости. Пройдут годы, и именно эти черты его характера станут угадываемой глубиной и угадываемой многозначностью Синцова в «Живых и мертвых» и Башкирцева в «Укрощении огня». Ведь никогда нельзя сказать заранее, какой именно смысл приобретут даже самые знакомые нам особенности актера в его завтрашних и послезавтрашних работах...

На протяжении ряда лет мы встречались с его героями — Славой из «Пяти вечеров» и Геннадием из спектакля «В поисках радости», Костей Ласточкиным из «Ссоры в Лукашах» и Скворцовым из «Девчонки, с которой я дружил». Между ними не было и не могло быть прямого человеческого сходства, но в каждом из них, при всей их разности, проступал не только характер, очерченный драматургом и видимый невооруженным глазом, но и как бы некий двойник, притаившийся где-то за пределами драматического действия и распознанный именно им, Лавровым.

Актеру, если только он настоящий художник, нужно, вероятно, сознание собственного, если можно так сформулировать, нравственно-истолковательского успеха. Дело тут не в тщеславии, а в стремлении испытать и доказать чувство своей художественной правоты.

В картине «Андрейка» Лавров играл прапорщика Звонкова. В грозные предоктябрьские дни контрреволюционный штаб поручает прапорщику выследить местопребывание Ленина. Для этого Звонков должен наняться дворником-подметальщиком, прикинуться тихим безобидным пареньком, эдаким бесцветным «дядей Витей» и втихомолку вести свои наблюдения. Но в исполнении Лаврова Звонков почти совсем не притворялся, оставаясь таким же фальшивым и заурядным человеком, каким был в форме прапорщика. И в этом был особенно важный подтекст: бывает и так, что остаться самим собой — значит притворяться наиболее вероломно.

Роль Звонкова была не из числа значительных в творческой биографии Лаврова, но существенной для его внутреннего поиска она была безусловно. В конце концов, актер должен пробиваться к самому себе в тех ролях,

которые реально ему достаются, а не в тех, которые ему только грезятся. Право выбора приходит к нему — и то не в полной мере — только тогда, когда молодость — и человеческая и профессиональная — уже позади.

Если в роли нет с к р ы т о й определенности характера (неважно — со знаком плюс или со знаком минус), то и лавровская «сдержанность», или, как теперь иногда говорят, «закрытость» в конце концов теряет свой смысл, оборачивается, раньше или позже, ничем не оправданным, внутренне бесцельным, наизнанку вывернутым наигрышем. Но когда человек осознанно не хочет или не имеет права до поры до времени открывать себя, свободно выплескиваться, когда он бережет свою эмоциональную энергию ради г л а в н ы х минут своей жизни, то его сдержанность становится одной из граней его значительности.

Такая сдержанность и стала, в конце концов, отличать лавровских героев, в особенности тех, которые были одухотворены большой жизненной целью. Но прежде, чем он достигнет зрелости в решении этой главной своей творческой задачи, поднимется до создания характера значительного и в этой своей значительности истинно современного, он не раз испытает себя в ролях, которые как будто бы уводили его в невозвратимое прошлое. И породнят его с героями Грибоедова, Горького, Чехова, Достоевского, послужив в то же самое время трудной проверке его слуха на современность, его современного зрения и образного мышления.

●

На моей зрительской памяти актерские поколения не один раз сменяли друг друга, и жизнь на сцене или на экране становилась в процессе таких смен почти неузнаваемой. Не говоря уж об отдельных актерах, каждое поколение в целом предъявляло в созданных им характерах свою собственную нелегко, как я теперь понимаю, добытую, исподволь накопленную жизненную мудрость. В чем-то едва уловимом, но таком, без чего, видимо, нельзя было обойтись, мудрость эта оказывалась подчас прямо-таки до боли непохожей на мудрость тех, кто был старше, и на которую, в свою очередь, точно так же была непохожа мудрость тех, кто был еще моложе. Ведь, бывает, требуется время для того, чтобы в несходстве взглядов следующих друг за другом поколений нам открылась непрерывность и правота нашего развития.

Не сразу, конечно, замечаешь, но в конце концов окончательно убеждаешься в том, что на лицах современных кинематографических героев, сыгранных — называю их наудачу — Леонидом Куравлевым, или Станиславом Любшиным, или Михаилом Кононовым, едва заметными морщинками проступили еще и черты наших давних кинематографических знакомцев: Максима — Бориса Чиркова, или Николая Баталова — времен «Матери» и «Путевки в жизнь», или Мересьева — Павла Кадочникова.

Вероятно, чувство современности в художнике неразделимо с чувством времени вообще, с потребностью жить не только в настоящем, но и в прошлом и в будущем. Есть актеры, которые лишены этого чувства, но есть и такие, в которых оно развито необыкновенно. Особенно же ценно оно тогда, когда не стремится стать заметным. Именно в таких случаях связь с прошлым, которой обычно удостоверяется полнота и целеустремленность сегодняшних исканий художника, проступает особенно отчетливо.

В судьбе разных актеров «связь времен» обнаруживает себя по-разному. В одних случаях она проявляет себя в тонком творческом усвоении опыта старших мастеров, в других — в поиске новых самостоятельных решений в сложном, пестром и тоже вечно меняющемся мире классических образов. Сегодня уже наивно напоминать о том, что актер современен, не только воплощая людей своего поколения (хотя и здесь можно быть современным и несовременным), но и уходя в прошлое, в работе над классическими характерами. Более того — внутри самой актерской биографии классика не противостоит современным ролям, а непосредственно способствует их вызреванию.

Так, можно с уверенностью сказать, что и у Лаврова успех его крупнейших современных характеров, в том числе и тех, что были созданы им в кинематографе, в большой степени был подготовлен выступлениями и в классическом репертуаре — в ролях. Соленого, Молчалина, Нила, Городничего, Ивана Карамазова. Это, учитывая суть каждого из названных персонажей, случай единственный в своем роде. Ведь актеру со столь ярко выраженным внутренним складом, легко как будто бы узнаваемым, не просто было испытывать себя воплощением характеров, которые ничем, решительно ничем друг с другом не соприкасаются.

Вероятно, и тут потребность быть с а м и м с о б о й соединилась в процессе творчества с потребностью не просто перевоплотиться в новые характеры, но и проникнуть в жизнь неведомую и полную незнакомых нравственно-психологических проблем. Степень перевоплощения в этих случаях должна была быть столь высокой, чтобы в результате созданный актером персонаж смог естественно и свободно решать как будто далекие от самого актера проблемы.

Людям всегда и во все времена нужен опыт, а классические характеры — это опыт поколений, предельно сконцентрированный, безошибочно отобранный и обладающий волшебной способностью непрерывно обновляться. В этом обновлении немалая роль принадлежит актеру.

В понимании воплощаемых им характеров Лавров исходит из мысли о том, что не столько позиция людей определяет их характеры, сколько характеры и связанные с ними стремления и жизненные цели определяют выбираемую человеком позицию.

В лавровском Молчалине «умеренность и аккуратность» разрослись до степени целой житейской философии, вероломной и пугающей своей почти угрюм-бурчеевской непреклонностью. Именно непреклонность эта и предписывает Молчалину не стесняться в притворстве ради уродливой идеи «превосходства над низшими» и «равенства с высшими».

Конечно, если взглянуть на это самое «превосходство» (или «равенство») трезвым взглядом, то сразу обнаружится вся мизерность и мнимость подобных притязаний.

Только Молчалину — Лаврову нет до этой мнимости никакого дела. Он, пожалуй, даже знает, что не вправе претендовать на действительные ценности, и потому адаптируется со всей возможной энергией и сосредоточенностью в кругу ценностей бутафорских. Но, с его точки зрения, и эти ценности таковы, что смогут украсить его жизнь.

В поведении Молчалина — Лаврова решительно нет того поверхностного, торопливого угодничества и искательной приветливости, которые были наиболее характерными чертами всех прежних Молчалиных нашей сцены Он не притворяется ни преданным слугой, ни романтическим воздыхателем — потому что толком не знает, что такое преданность и что такое романтические вздохи. На всякий случай — так оно удобнее всего — он наглухо запер себя от посторонних взглядов и все свои усилия тратит преимущественно на у м о л ч а н и е. Страшнее всего для него проговориться, или чем-либо выдать себя, или нечаянным образом сорваться, так и недотянув до наступления благословенного своего часа. Ведь люди, подобные Молчалину, обязательно уверены, что их час когда-нибудь, раньше или позже, а пробьет. Потому-то они остаются до поры до времени каменными или, вернее сказать, оцепенелыми.

Выше уже было сказано, что классические роли Лаврова поразительнейшим образом не согласуются друг с другом. Их, действительно, при всем желании невозможно было бы приладить к некоей общей и якобы постоянно разрабатываемой Лавровым «актерской теме». Да и самому этому понятию — актерская тема — как я думаю, очень уж недостает точности и здравых обоснований. Оно, это понятие, основано на предположении, что актер в любом случае ищет в роли с в о е, им самим пережитое или именно для него важное. Однако на самом деле тут чаще всего дает себя знать тщеславная иллюзия: актер, говоря о с в о е й теме, часто руководствуется только предположением, что собственная т е м а

украсит его, прибавив ему профессионального престижа.

Поэтому если он и не находит этого с в о е г о в ролях, то ему все-таки хочется думать, что он его нашел.

К счастью, Лавров подобному тщеславию чужд: он и не пытается найти стержень, на который можно было бы нанизать, как на шампур, Молчалина и Соленого, Ивана Карамазова и горьковского Нила. Напротив, ему импонирует долг актера снова и снова устремляться в незнаемое, каждый раз обрывая вчерашние поиски и начиная новые. Еще недавно его могли привлекать характеры откровенно прямолинейные, люди, считающие, что не они должны сообразовываться с действительностью, а действительность — с ними; а сегодня его уже влечет сложность человека, не способного освоиться в этом мире не в силу упрямства, а из-за своей цельности и бескомпромиссности. И в любом случае срабатывает не его «тема», а его не знающая утомления творческая пытливость, пытливость художника, которому претит любое верхоглядство.

Артистическая индивидуальность Лаврова полнее всего выразила себя при воплощении человеческой многозначности, в обнажении и, одновременно, утаивании бушующих в его героях страстей и влечений, разрушающихся иллюзий и внезапных постижений. Придет время, и Лавров, умудренный разными и непохожими своими ролями, приблизится к одной из кульминаций своей актерской жизни: сыграет в картине «Братья Карамазовы» роль Ивана Карамазова, чье трагическое духовное крушение станет расплатой за дерзостное поползновение возвыситься над самим собой, уйти — равно — от своей правды и своей неправды.

«Верьте мне, люди». Лапин

Чеховский Соленый в исполнении Лаврова все время произносит не те слова, которые дóлжно было бы произнести, вымучивает из себя новоявленного романтического героя, создает себя в своем собственном воображении. Не понимая, что ореол значительности, им для себя сочиненный, заведомо лишает его возможности жить своей естественной жизнью.

Придумав себя, он начинает жить жизнью бессмысленно-напряженной, не только нравственно, но и физически непереносимой. Своим постоянным ожесточением против окружающих — да и против себя самого — он доводит себя до такого состояния, при котором ни стать, ни сесть, ни слова сказать запросто уже нельзя. Этим, вероятно, и объясняются мрачное, отталкивающее шутовство Соленого, его нелепые, трагически завершающиеся схватки с Тузенбахом, его судорожные признания Ирине. В признаниях этих, по-моему, гораздо больше неумелого, беспомощного отчаяния, чем живого чувства.

Сказанное вовсе не должно создавать представление о Лаврове как об актере, которого влечет к характерам с сознанием расщепленным, измотанным противоречиями и безысходными душевными коллизиями, к людям, оказавшимися где-то между добром и злом. Созданные им классические образы сложны, но не следует думать, что сложность и двойственность — это одно и то же. Человек может быть сложным, не укладывающимся в некую заранее сконструированную схему, но вполне определенным по своей нравственной позиции.

Его Антон Антонович Сквозник-Дмухановский не только изворотлив и бесстыден, но и изнурен преследующими его страхами и от этого вполне драматичен. У него умные и понимающие глаза, об обрушивающихся на его голову опасностях он рассказывает каким-то осипшим, придушенным голосом, но даже в самые трудные минуты сохраняет степенность, что, разумеется, дается ему не так уж просто. Все переживаемые потрясения ни в какой мере не делают его лучше, чем он есть. Вообще, странно было бы думать, да и неизвестно, кем придумано, будто бы человек, который тяжело переживает свои беды и неприятности, уже в силу этого получает право на наше сочувствие. Городничий действительно стал у Лаврова фигурой, по-новому драматичной и поэтому по-новому интересной, но из этого, конечно, не следует, что актер и театр отнеслись к нему сочувственно.

Но если душевную сложность действительно нельзя еще считать ни достоинством, ни недостатком, то достаточно очевидно и другое: что, проявившись при критических жизненных обстоятельствах, она о б о с т р я е т наш интерес к человеку, заставляет вдумываться в него, отнестись к нему с подлинной серьезностью. Ведь у р о к, получаемый нами от встречи со сложным человеком, глубок и важен для нас ровно в той мере, в какой глубок и сложен был этот человек.

Если бы искусство, в силу своей приверженности к жизненному здоровью и ясности, стало принципиально уклоняться от исследования жизненных сложностей, ему нечего было бы делать и с человеческой простотой. Сложность иных образов, создаваемых Лавровым, возникает не потому, что он специально ищет ее. Все дело в том, что он, может быть, даже инстинктивно, не умеет и не хочет довольствоваться ближними результатами своих наблюдений, теми проблемами, которые лежат, так сказать, на поверхности характера. Такова, надо полагать, природа его творческого воображения. Если уж он проник во внутренний мир человека, то не довольствуется первым знакомством с ним.

Именно поэтому, к примеру, ему интересно было играть Нила в товстоноговской постановке «Мещан» — сначала театральной, а потом кинематографической. На протяжении многих лет Нил служил как бы моделью нового театрального героя — ему суждено было перешагнуть через рубеж великой революции, с тем чтобы сама жизнь в этих параметрах дописала его портрет. И долгие годы все в нем с этой точки зрения казалось ясным и бесспорным. Между тем в исполнении Лаврова он предстал перед нами обновленным, раскрылся новыми своими сторонами. Ведь сегодня «новый человек» согласуется в нашем

воображении с происшедшими в нашей стране великими социальными преобразованиями, со всем опытом прожитых нами лет. В свете этого опыта не мог не измениться и Нил.

Он стал не хуже и не лучше. Но, с точки зрения людей второй половины XX века, он стал другим. Далекие сверстники Нила могли кое-чего и не заметить в нем; его причастность к будущему была для них превыше всего, она многое в нем оправдывала. История тут кое-что скорректировала. Ведь по мере того, как бессеменовское мещанство, откровенное и даже красующееся собой, почувствовав свою обреченность, отодвигалось в прошлое, открывался нам во всей своей многозначности и противостоявший этому мещанству новый человек. В жизни и в истории не бывает односторонних перемен — если изменились и усложнились Бессеменовы, измениться и усложниться должен был и Нил.

Этого естественно изменившегося Нила, жестоковатого, более, чем прежде, сдержанного, вовсе не склонного к романтическим декларациям, и явил нам Лавров.

●

Лаврову посчастливилось: на протяжении многих уже лет он исполняет одну за другой интереснейшие роли — и в театре и в кинематографе. Но не только поэтому.

Он не получил специального актерского образования, и, тем не менее, случилось так, что рядом с ним все время оказывались прекрасные учителя, учившие, как говорится, на ходу — такие, например, как Константин Павлович Хохлов, который и как режиссер и как педагог обладал редкой и драгоценной деликатностью, умением подсказать, вроде бы и не подсказывая, направлять, оставаясь где-то в стороне. Помогали Лаврову и его старшие товарищи по сцене.

Многое ему дали «с собой» в большой актерский путь родители — прекрасный актер Юрий Сергеевич Лавров, которого я помню совсем еще молодым «александринцем», ироничным и неизменно выразительным, и тонкий мастер литературной эстрады Ольга Ивановна Гудим-Левкович. От них, надо полагать, перешли к Лаврову артистическая взыскательность, внутренняя интеллигентность, которую, кстати сказать, не вполне основательно уподобляют «интеллектуальности». Интеллектуальность — это одна из форм жизненной активности искусства, характер отношения к действительности. Что же касается до актерской интеллигентности, то она характеризует природу актерского артистизма, духовную восприимчивость актера, тонкость общения с окружающими. Лавров, как мне кажется, одарен и этим артистизмом, и этой восприимчивостью и тонкостью.

Ему посчастливилось еще и потому, что роли, которые ему достались в театре и в кино, не только дали ему возможность проявить самые разные стороны своего дарования, но и потребовали от него творческой самомобилизации, предельной активности, в каждом новом случае выходившей за пределы возможностей, уже испытанных и подтвержденных. Сквозь строй ролей, каждая из которых требовала особого и трудного решения, он пронес негаснущую актерскую активность, и высшему, должно быть, испытанию она подверглась в работе над ролью Ивана Карамазова.

Здесь все требовало от актера особых душевных сил, решимости и способности жить в сложных и непривычных измерениях. Начнем с того, что у Лаврова был в этой роли великий предшественник — Качалов. В его творчестве, как об этом говорил сам Качалов, Иван Карамазов занял одно из важнейших мест: так многомерен был этот характер, так страшен и трагически бесплоден его бунт, бунт против бога и против нравственности, против всесветной лжи и против насилия. К тому же, как отмечал П. А. Марков, великолепно сыграв Ивана, Качалов оказался в то же время далек от «подпольных чувствований», от всякой «достоевщины»...

От этой же самой «достоевщины», не имеющей, разумеется, никакого отношения к подлинному Достоевскому, то есть от исступленного смакования «тайн» душевного мира Ивана, был очень далек в его роли и Кирилл Лавров.

Но если качаловский Иван был неожиданно и искупительно человечен, если в самом бунте его против несправедливого и равнодушного бога была щемящая и по-качаловски трепетная печаль, то у Лаврова Иван весь, от начала и до конца, оставался во власти обеспложивающей рассудочности, жестокой, но и бессильной умственной математики. Для Качалова — в начале века — человечность, сбивчивая, не успевшая сформироваться и стать силой — могла бы послужить Ивану известным оправданием. Спустя полстолетия другое поколение в лице Лаврова этой человечности в Иване вообще не нашло.

В наш век любое понятие, в том числе и нравственное, получает право на жизнь, если оно д е й с т в и т е л ь н о, точнее было бы сказать: деятельно, и обязательно полно реального человеческого содержания. В лавровском Иване было желание понять других, но иссушенное эгоцентризмом, обращенное куда-то внутрь, отвернувшееся от мира, в котором совершаются убийства, бесстыдно торжествует несправедливость и где никому невозможно найти себя — ни ему, Ивану, ни Мите, ни Катерине Ивановне. Надтреснутым и тревожным голосом спрашивает лавровский Иван Алешу: «... А над самим собой можно наблюдать, что сходишь с ума?» И когда Алеша пытается ему возразить, он холодно, и как будто бы оставаясь при своей мысли, усмехается.

В своем умственном исступлении Иван, тот, которого играет Лавров, как бы отчуждается от самого себя и домогается истины, уже не думая о собственной своей судьбе. Его вопрос Смердякову: «Почему я убийца? Разве я говорил тебе?» произносится так, словно именно он, Смердяков, может не только подтвердить, но и объяснить ему, Ивану, его роль в убийстве старика Карамазова. Мне кажется, что загадочного надлома, «подпольных чувствований» — в том смысле, в котором о них говорил, вспоминая Качалова, П. А. Марков — у Лаврова тоже не было, больше того, их у него и не могло быть.

Бескомпромиссность в анализе, свойственная современному советскому актеру, предостерегла Лаврова от преувеличенного интереса к нервно-психическим аномалиям, которыми так легко было бы приукрасить бунт карамазовского подсознания. Патологии в Лаврове — Иване не было никакой, но зато угадывался за его жестокой замкнутостью целый мир, пустынный и равнодушный, в который посторонним не было доступа. Жить в этом мире мог только он один.

Митя Карамазов говорит об Иване, не то соболезнующе, не то восхищенно: «У Ивана бога нет. У него идея». В словах этих нет насмешки, но есть испуг и жалость, жалость к человеку, лишенному начала естественной и свободной духовности. Идея Ивана игнорирует естественную и живую человечность, и потому иссушает его, изматывая его силы своими бесцеремонными, деспотическими и темными требованиями.

Прикованный тяжелой цепью к своей «идее», Иван мечется, придирчиво исследует каждое свое слово и каждый свой шаг — Лавров скупо, но точно передавал эти метания,— как будто готовился предать себя собственному — беспощадному и окончательному — суду. Тоскливое и беспомощное стремление переложить на кого-нибудь — может быть, на почти бестелесного в его глазах прокурора — тяжесть, которая на него давит, мешает его расчетам, вносит путаницу в его размышления, как бы кроме воли прорывается в Иване в ту минуту, когда он задерживается у уличного фонаря, восклицанием: «...Пойти к прокурору, все рассказать ему». Но и говоря это, Иван отлично знает, что нет на свете такого прокурора, который способен был бы его понять и которому имело бы смысл признаться в том, в чем он действительно мог бы признаться.

У Достоевского Иван то и дело разговаривает «раздражительно», смеется «злобно» — в кинематографическом Иване раздражение и злоба переадресованы самому себе. Его «чёрта», этого притаившегося в нем самом оппонента, исполненного сарказма и бесцеремонности («Ты мой сон, моя болезнь, моя дрянь»,— говорит Иван), породило не больное воображение, а исступленное высокомерное стремление найти обязательно в самом себе ответ на

все загадки и все трагические несуразности мира.

Его амбиция и в самом деле уязвлена тем, что таившийся в нем бес явился ему не «в красном сиянии, гремя и блистая, а в таком жалком виде». Шаг за шагом и вплоть до самой сцены суда, где братья как бы меняются ролями и беззащитная человечность Дмитрия обнаруживает свою правоту, а надменный эгоцентризм Ивана перерождается в безумие, лавровский Иван пытается удержаться «в границах самого себя», и чем судорожнее эти его попытки, тем страшнее становится неподвижность, можно даже сказать, омертвелость всего его облика.

В роли Ивана Карамазова Лавров выступил как актер, чуждый поверхностным и обманчивым психологическим эффектам, сознательно избегающий в своей работе какой бы то ни было иллюстративности. В современном зрительном зале иллюстративность в работе актера, не столько воспламеняющая зрительское воображение, сколько возникающая в параллель ему, как говорится, не проходит. Не проходит потому, что подменяет воображение зрителя, а зритель своим воображением дорожит.

Это, конечно, само по себе прекрасно, но у любого достоинства есть своя оборотная сторона. Столь импонирующая нам актерская сдержанность оказывается естественной и необходимой, когда готовит и катализирует тот кульминационный драматический взрыв в развитии характера, который иначе — если бы не эта сдержанность — мог произойти случайно и не в надлежащее время. Будем справедливы — последним сценам Ивана в фильме недостает той степени напряжения, как бы вырвавшегося из-под жесткого актерского контроля (именно это я и называю драматическим взрывом), при наличии которого делаются ненужными, бессмысленными все досужие разговоры о «современных» и «несовременных» способах воздействия на зрителей.

●

Иван Карамазов завершил целый цикл созданных Лавровым классических образов, но не дал никаких оснований подводить под этим циклом черту. Цикл бесспорно будет продолжен, и я не решился бы предсказывать, в каком направлении и в каких именно ролях. Но следует сказать о другом, более или менее парадоксальном обстоятельстве. Творческие поиски в сфере классики не только не приглушили, а, напротив, обострили в Лаврове интерес к современному характеру, к человеку, которого он может легко и естественно представить рядом с собой в жизни и понимание которого во многих отношениях неразделимо в нем с пониманием самого себя.

В этом, вероятно, наиглавнейшая трудность воплощения современного характера: современный характер в пути, и этот путь в чем-то совпадает с путем развития самого актера. С современным героем актер — в близком родстве. И родство это в высшей степени плодотворно, но, конечно, только тогда, когда актер не только опирается на него, но и преодолевает его. Как бы ни был близок ему наш современник, фамильярность здесь совершенно неуместна. В своем постижении характера, его сложности и человеческой неповторимости актер должен быть свободен и независим.

Уолт Уитмен заметил однажды, что «непосредственное испытание, ожидающее того, кому суждено стать великим поэтом,— современность». Действительно, испытания будущим, великодушный или суровый суд грядущих поколений придут потом, а первый и отнюдь не самый легкий экзамен художник всегда держит перед современностью и современниками. Здесь-то все, по слову Уитмена, и испытывается — на прочность и подлинность. И верность художника духу своего времени, понимание им духовных представлений и навыков, характерных для людей его поколения. И его способность разгадать их иронию, пафос, их эмоциональный язык и пластику. Современники вернее всего обнаруживают неправду, искусственность или верхоглядство, проявленные художником, и первые приоткрывают ему, если он того заслужил, дверь в завтрашний день.

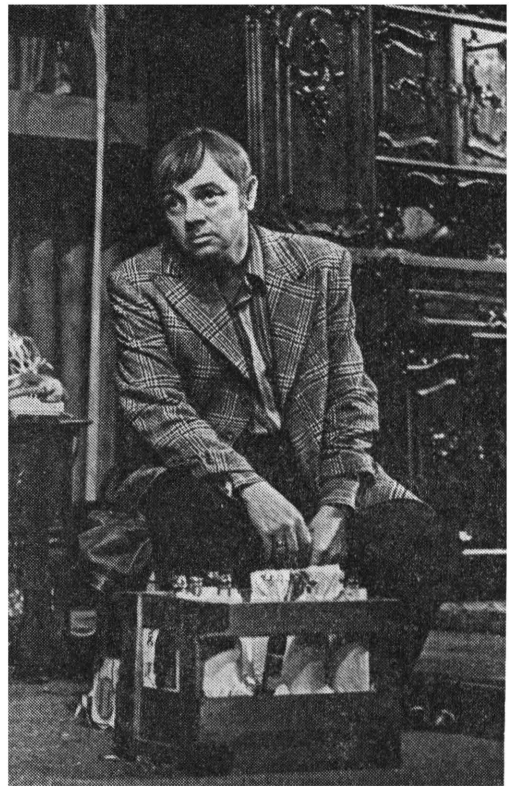
Впрочем, у актера свои особые отношения со временем: у него есть только настоящее и

нет будущего. После того, как актер перестает выходить на сцену, единственным и не всегда надежным пристанищем становится для него только человеческая память. Конечно, теперь, когда кинематографические и телевизионные ленты запечатлевают актерские создания, изучать их стало много легче — но именно и з у ч а т ь, а не испытывать на себе магию таланта артиста, не приобщаться к чуду некогда совершившегося на наших глазах артистического озарения. Как ни странно, это имеет отношение не только к театру, но и к кинематографу.

Я бы даже позволил себе сказать — пусть эта мысль не покажется странной,— но именно кинематографическая пленка, транспортируя лицедейство грядущим поколениям, казалось бы, в полной неприкосновенности, и обнажает как его связь с эпохой, так и всю непрочность, легкую ранимость этой связи. Мастерство актера, снявшегося двадцать или тридцать лет назад, слышимое и зримое, предстает нам во всех тончайших подробностях, но в чем-то, не могу сказать точно, в чем, становится похожим на фразу, вырванную из контекста. Фраза сама по себе не изменилась и смысл ее тоже как будто не изменился, но все-таки сегодня она звучит как-то не так и как-то не так доходит до слушающего.

Это чувство я испытал и при просмотре старых кинематографических работ Лаврова. Они ничуть не устарели в обычном и прямом значении этого слова. И в ранних его кинематографических ролях есть достоверность, способная в каких-то пределах убедить сегодняшнего зрителя. И с точки зрения вкуса и актерской манеры, по-современному осторожной, избегающей назойливых уточнений, в них тоже, пожалуй, все в порядке. Не в порядке другое — и на это волей-неволей обращаешь внимание — нет в них той с и н х р о н н о с т и жизни актера и жизни зрительного зала, которая была тогда, когда эти ленты впервые вышли на экран.

Возникает трудно доказуемое, но, тем не менее, вполне реальное чувство, как будто перед нами не само бытие, а только его добросовестная и поучительная ретроспективная



«Энергичные люди» В. Шукшина. Спектакль БДТ им. Горького. Курносый

демонстрация. Сам актер нисколько не виноват в этом, но скрывать от себя подобное внутреннее ощущение нам, зрителям, нет никакого смысла. Об этом было известно и раньше, но и здесь действует парадоксальная закономерность, которая когда-нибудь окончательно подтвердится: чем совершеннее становится кинематографическая и телевизионная техника, тем острее мы будем испытывать потребность в прямом соприкосновении с пульсирующей и обжигающей ж и з н ь ю а к т е р а в образе. Поистине не стареет мысль Гераклита — невозможно дважды войти в одну и ту же реку.

Впрочем, нужно быть справедливым до конца. Время образует дистанцию не только между актерским образом и зрителем, но и между сконструированным десять-пятнадцать лет назад сюжетом и нашими сегодняшними представлениями о том, как этот сюжет мог бы развиваться. Меня, конечно, могут с иронией пригласить оглянуться на великие тени Эсхила и Данте, Шекспира и Мольера, Пушкина и Толстого. Но не будем все же слишком тщеславны и не станем уверять себя, что в масштабах наших десятилетий действуют те же закономерности, что и в произведениях этих титанов человечества.

Увы, в применении к менее великим созданиям человеческого духа время действует гораздо более бесцеремонно и беспощадно. Оно способно сделать еще недавно волновавшие нас сюжеты неточными, а характеры недостоверными. Я беру наудачу картину, в которой шестнадцать лет назад Лавров исполнял роль Кости Ласточкина,— «Ссору в Лукашах». Один из героев этой картины, помнится, справедливо замечал: «Все в жизни меняется. И Лукаши изменились, и паром уже не тот, и люди меняются».

А сейчас изменился — и еще как — и техник-лейтенант Костя Ласточкин, которого Лавров представил нам эдаким простоватым малым, с милой хитрецой и наивно-серьезным отношением к жизни. Лаврову трудно было сделать своего героя намного тоньше и умнее, чем он был, так сказать, запрограммирован авторами картины — сценаристом В. Курочкиным и режиссером М. Руфом. А запрограммирован он был на весьма короткую жизнь. На первый план в характере были выдвинуты наиболее заметные, но и сильнее всего подверженные воздействию времени черты. Черты внешние, поначалу, может быть, и казавшиеся современными, а на самом деле быстро обнаружившие свою преходящую ценность.

Современное в человеке ни в коем случае не следует сводить к современному. Современным в искусстве чаще всего оказывается как раз то, что естественно связывает себя и с прошлым и с будущим.

Лавров жил в картине «Ссора в Лукашах» по всем нехитрым законам ее стилистики и в скромных пределах этой стилистики был и правдиво-серьезен, и правдиво-наивен, и правдиво-трогателен. Но только в пределах этой стилистики. А когда прошли годы, и пусть едва заметно, пусть чуть-чуть, но все-таки переменились представления и о серьезности, и о трогательности, и о наивности: кое-что в них оказалось недостаточным, а кое-что, наоборот, избыточным, бесхитростно-привлекательный Костя Ласточкин неизбежно поблек в наших глазах, а его решение (подумать только, демобилизовался из армии, чтобы работать в родном колхозе!) перестало казаться таким уж дерзостным. Вот и получи-

«Три сестры». А. Чехова. Спектакль БДТ им. Горького. Соленый — К. Лавров, Ирина — Э. Попова

лось, что роль у Лаврова в этом фильме была отнюдь не эпизодическая, а в биографии его осталась именно эпизодом.

И дело тут не только в прямолинейности роли, а и в том, что адресована она была наименее интересным сторонам лавровского таланта. Этого уже не скажешь о роли, пришедшей к нему через пять лет и ставшей его настоящей принципиальной удачей. Я имею в виду картину «Верьте мне, люди», поставленную в 1964 году И. Гуриным и В. Беренштейном по сценарию Юрия Германа. Начинал работу над этим фильмом Леонид Луков, но внезапная смерть не позволила ему реализовать свой замысел. Не знаю, по этой или по какой-либо другой причине, а режиссерски картина получилась неровная, с немалым числом банальных постановочных решений и с неглубокой разработкой предложенных сценарием сложных жизненных ситуаций. Кое-где постановщики уступили мелодраматическим соблазнам сюжета, приглушив полную подлинного драматизма внутреннюю жизнь главного героя картины — Лапина.

Но, к счастью, в картине все-таки возник тот глубинный психологический план, без которого она была бы обречена на провал, то ощущение непрекращающихся, мучительных, но в конечном счете плодотворных душевных трудностей, которые мучают Лапина, а нам, зрителям, дают повод вместе с ним волноваться и искать решений — единственно верных и исключительных. В этом картине очень помогла актерская манера Лаврова; его умолчания, его скрытность оказались в этой роли как-то по-особому кстати. Точкой отсчета в движении актера к образу стали не его собственные переживания, а как бы объективное — точное и жесткое — понимание им лапинской судьбы, взятой в целом, во всей ее суровости и трудности.

Актер точно и четко увидел, на какой глубине погребено было в Лапине его прошлое. Столько ведь лет прошло с тех пор, как Алексей Корнев, сын крупного военачальника, мальчишка с прекрасными жизненными перспективами, стал Лехой Лапиным, вором-рецидивистом. Мы встречаемся с ним в решающий момент, когда он решился снова перевернуть свою жизнь и навсегда порвать с уголовщиной. Именно из-за этого, из-за бурных перемен, происходящих в Лапине, из-за переживаемого им душевного кризиса, второй план в его роли — то тщательно утаиваемое от посторонних новое, что предвещало возможность увидеть когда-нибудь Леху другим,— сделало не только возможной, но и просто необходимой игру на затаенных душевных движениях, на предельной сдержанности и, одновременно, величайшей внутренней насыщенности, напряженности.

При встречах с Лехой Лапиным, вынужденным тщательно утаивать свою решимость переменить жизнь, зрителей не покидало поэтому ощущение какого-то психологического сообщничества, ко многому их обязывавшего, за лапинскую тайну. Ощущение это было в значительной мере вызвано Лавровым, манерой его «жизни в роли», его доверчивым и печальным взглядом и наивным куражем, его притаенной и мучительной надеждой на завтрашнее обновление.

Актер точно воспользовался «условиями игры», предложенными драматургом. Сюжетная тайна, которой надлежало открыться до конца только в финале картины, мерцала в пристальном лапинском взгляде, в лапинской тоске по пониманию, в его растерянности перед лицом продолжающих преследовать его неудач. При этом внутренняя жизнь Лапина — Лаврова не была двойной. Скорее можно сказать, что она была разной, изменчивой, как сердцебиение — то учащенной, то стихающей, то покойно возобновляющей свой нетерпеливый стук.

— Нет на мне крови. Не верите? Разве вы поверите? — в том, как это говорилось Лапиным — Лавровым полковнику Анохину, человеку, от которого зависела его судьба, слышалась прежде всего горькая обида, смешанная с острым упреком. Но сильнее и упрека и обиды было редко до того испытанное им чувство своей человеческой правоты: «А вы поверьте, вы раз в жизни поверьте!» Произнося эти слова, Лавров понимал, что играть нужно не их, а весь тот долгий путь,

который был пройден Лапиным, чтобы получить право сказать их полковнику Анохину.

К тому же времени, когда ставилась картина «Верьте мне, люди», относится и другая, надолго вошедшая в жизнь Лаврова работа. Речь идет о роли Синцова из картины «Живые и мертвые», поставленной Алексеем Столпером по роману Константина Симонова. Я бы покривил душой, если бы стал утверждать, что роль эта стала открытием в творческой жизни Лаврова. Актер сыграл ее с тем тонким художественным вкусом и с той творческой осторожностью, с какими он уже привык вести себя в современных ролях. И та задача, стоявшая перед ним, была исключительно трудной. Следовало бы поэтому, пожалуй, поставить актеру в заслугу не только то, что он сделал в роли, но и то, чего он не сделал. Так, он избежал слащавости, той, что обычно проступает в киногероях, лишенных драматургом видимых недостатков; избежал наигрыша в сценах, где герой в силу обстоятельств становится лицом страдательным, и аффектации, когда герою приходится произносить слова, которые носят слишком уж внеличный характер.

И в главном, решающем одержал победу. В исполнении Лаврова этот честный и мужественный газетчик-солдат привлек зрительские симпатии своей подкупающей душевной непосредственностью и благородно-простой манерой держаться. Симонов ставит своего Синцова лицом к лицу не только с тяжелыми превратностями войны, но и с порождающим горечь и боль недоверием товарищей, с незаслуженными унижениями и душевными травмами. Все это играть интереснее и вроде бы проще, чем если бы надо было играть естественно и без катаклизмов протекающую жизнь. Что же, всем тем, что давала роль, Лавров воспользовался умело и экономно, хотя и не достиг особой яркости исполнения. В особую заслугу ему надо поставить тот факт, что его герой и на этот раз живет не только тем, что происходит на экране, но и тем, что по многим и самым разным причинам он не хотел бы ни обнаруживать, ни, тем более, подчеркивать, выводить курсивом. Как бы значительно, драматично, как бы внутренне достоверно ни звучало то, что Синцов произносит вслух: «обузой вам не стану», или «надо будет умирать, умру не хуже других», все же в недосказанном им, в том, что удержано им внутри, слышится содержание, еще более значительное, еще более емкое.

●

Меня могут упрекнуть в том, что в рассказе о Кирилле Лаврове я слишком уж настаиваю на всем, что остается в сфере зрительских догадок и предположений, что я-де выступаю против словесной определенности за сплошные «умолчания» в сценической и экранной жизни актера. Возможный упрек этот я должен решительно отвергнуть — нет ничего более высокого в искусстве, нежели напряженное, полное движения и решимости к действию человеческое слово. Но даже тогда, когда это желанное слово сказано, даже тогда, когда при его помощи выражен главный смысл происходящего, мы, зрители, должны продолжать верить в то, что многое еще остается внутри — в людских замыслах и надеждах.

Без этого второго, прямым текстом невыразимого плана непонятен был бы нам и первый план героев Кирилла Лаврова. Ему все чаще приходится теперь играть людей сложной, многозначной и внутренне напряженной жизни. Сыграть эту сложность и многозначность впрямую или, что было бы равноценно, неэкономно выплеснуть ее наружу, становится для него тем более непозволительно, чем сложнее решаемые им в таких ролях задачи. Несдержанное «выплескивание» непременно обернулось бы нескромностью или даже кокетством — кокетством актера или нескромностью самого изображаемого им человека. Так же, как безнадежным наигрышем оборачиваются обычно попытки *изобразить* на сцене или на экране процесс рождения великой идеи или открытия долгожданной истины.

Именно в этом отношении роль Андрея Башкирцева поставила и перед постановщиком картины Даниилом Храбровицким, и перед

Кириллом Лавровым труднейшую, почти немыслимую задачу — показать, как именно совершалось рождение великой идеи, как вели себя при этом люди, Башкирцев в их числе. Конечно, каждый предположит, что вели они себя самым обыкновенным образом и что значительности происходящего с ними они ничем не подчеркивали. Все это так, и все же актер сознавал: за спиной его кинематографического героя стояла на этот раз тень человека, которого многие хорошо знали, который благодаря памяти человеческой и сегодня продолжает оставаться среди нас.

Дело, которым занят в картине Башкирцев,— вполне реальное дело, то, которое и сегодня продолжают делать сверстники, или друзья, или зрители актера. Лавров не раз рассказывал в своих газетных и журнальных интервью о том, как волновало его каждый раз непосредственное соприкосновение с миром космических исследований. Тем больше должна была его волновать мысль, как же все-таки надо играть человека такого масштаба, как Башкирцев, научного деятеля, схожего по своей судьбе с Королевым? Где взять творческое мужество для того, чтобы приравнять себя к нему? Ведь без такого «приравнивания», которое могло принимать и приняло в фильме самые разные формы, актер на этот раз обойтись просто не мог.

Похожие задачи советским актерам приходилось решать не раз и до того, но в тех случаях задача все-таки всегда ограничивалась воссозданием характера героя в какой-то одной, внутренне завершенной ситуации. Здесь же речь шла о кинематографической м о н о г р а ф и и, великий человек должен был повернуться к нам по мере развертывания фабулы разными гранями своей жизни и, главное, своего гения.

Авторы картины, надо полагать, понимали, что речь может пойти не о полном постижении этой художественной цели, а только о возможном п р и б л и ж е н и и к ней; о создании первого (и потому особенно важного) варианта монографии, где, быть может, многое еще не сказано, но уже обозначено и как бы застолблено для будущего. И по отношению ко всей

«Ревизор» Н. Гоголя. Спектакль БДТ им. Горького. Городничий — К. Лавров, Добчинский — Г. Штиль

работе в целом, и к работе Кирилла Лаврова в особенности, такой подход мне представляется единственно правильным. Скептическое пожимание плечами — по поводу непостижимости такого характера, как Королев во всей его полноте — было бы при работе над фильмом так же неуместно, как и безудержная восторженность, когда и на самых глубоких местах вода кажется по колено и творческая проблема считается решенной при помощи нескольких доходчивых иллюстраций.

Так вот, возвращаясь к Андрею Башкирцеву — Лаврову, приходится снова и снова задать себе все тот же вопрос: как же все-таки передать человеческое величие, показать его, сделать его зримым? Так, чтобы мы смогли по-настоящему восхищаться этим кинематографическим инобытием великого человека и верить в экранного героя, как в живого?

Кинематографическое повествование в кар-

тине «Укрощение огня» начинается с постигшей Башкирцева неудачи — авторы избрали верный тактический ход, позволивший им эмоционально приблизить великого человека к зрительному залу. Неудача в большей степени делает человека понятным и естественным, чем самое свершение. Этот ход оказался очень удобен и для Лаврова. Его озабоченный, встревоженный и от этого, именно от этого, немногословный Башкирцев — со всем его ореолом, со всей своей научно-творческой непогрешимостью,— был таким началом, так сказать, поставлен на землю. Это ощущение помогло Лаврову и дальше: получив верный старт, он научился избегать приемов, которые должны были бы «изобразить» значительность Башкирцева, «продемонстрировать» его незаурядность. Приемы эти наверняка показались бы столь же искусственными и даже кощунственными, как и противоположные им попытки чисто внешними средствами, а то и отдельными словечками «очеловечить» Башкирцева как бы вписать его в современный жизненный обиход. К сожалению, от таких попыток авторы «Укрощения огня» не остереглись в разработке многих побочных сюжетных линий и образов.

Выше говорилось о том, что классические роли — как бы ни были они далеки от нас по своей нравственно-психологической структуре — многому научили Лаврова, и накопленный в работе над ними опыт помог воплощению актером современных образов. Утверждая эту не столь уж, впрочем, новую мысль, я имел в виду целый ряд полученных Лавровым уроков создания характеров одновременно цельных и сложных, противоречивых и определенных. Я имею в виду ту естественную сложность, которая отличает все подлинно живое в этом мире, но которую не так просто бывает найти в современном сценарном материале. В роли Башкирцева Лавров нашел путь к такой сложности и заставил нас поверить в ее художественную закономерность.

Речь идет не о тех, разбросанных по всей картине эпизодах, в которых Башкирцев обнаруживает известные душевные слабости или признается в охвативших его сомнениях: «Я читаю, а думаю о другом. Мозг мой превращается в какую-то машину», или: «Я боюсь, я все время чего-то боюсь». Такого рода словесные подсветки, призванные оттенить неровности внутренней жизни Башкирцева, мало чего, в сущности, достигают — очень уж вставной характер они носят. Ощущения психологической многозначности своего героя, его человеческой сложности Лавров добивается ритмом самой своей жизни в кадре, тем, что можно было бы назвать его постоянной душевной занятостью, непрерывностью развития, наращивания его мысли. Едва уловимая приторможенность движений, манера разговаривать так, как если бы в то же самое время Башкирцев продолжал что-то решать, делают ученого, воплощенного Лавровым, не просто необычным человеком, а человеком поражающей цельности и духовной энергии, целеустремленности.

Именно этим своеобразным и трепетным ритмом жизни своего героя, его мужественной сосредоточенностью на главном, тем отсутствием каких бы то ни было признаков дешевой житейской суетности, какими так поражает нас Башкирцев, Лавров и сделал его причастным к великим свершениям века. Актер заставил нас поверить в то, что человек этот — наш современник, потому что сам открылся в нем и нашел в нем правду, бесконечно притягательную для своих зрителей. Не нужно только думать при этом, что созданием образа Башкирцева он уже достиг на своем пути к современнику рубежа, на котором можно хотя бы на время остановиться. Останавливаться, даже на время, Лаврову рано. В своих попытках разгадать эффект современности он не должен знать покоя, ибо в искусстве актера-современника покоя быть не может.

Ленинград

В подготовке материалов этого номера приняли участие С. Вишняков, А. Волынский, М. Дорфман, В. Ишимов, Л. Енисеева, И. Кейдошюте, Ю. Лепский, Э. Лындина, Б. Рязанцев, Н. Савицкий, М. Сергеев

В предыдущем номере журнала по вине секретариата пропущена подпись: «На I-й странице обложки — О. Стриженов в фильме «Звезда пленительного счастья (режиссер В. Мотыль, «Ленфильм»).

Советские фильмы — лауреаты Международных кинофестивалей

«ЭТО СЛАДКОЕ СЛОВО — СВОБОДА!». Золотой приз на VIII МКФ в Москве, 1973 г. Вторая премия на III МКФ в Роттердаме (Нидерланды), 1974 г. Вторая премия на фестивале в Антверпене (Бельгия), 1974 г.

«РОМАНС О ВЛЮБЛЕННЫХ». Гран-при «Хрустальный глобус» на XIX МКФ в Карловых Варах (ЧССР), 1974 г.

«В БОЙ ИДУТ ОДНИ «СТАРИКИ». Специальная премия «Хрустальная ваза», 1974 г. XIX МКФ в Карловых Варах (ЧССР).

«ЛЮТЫЙ». Диплом международного жюри, XXVII МКФ в Локарно (Швейцария), 1974 г.

«БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ». Диплом участия, МКФ в Мельбурне (Австралия), 1972 г.

«АЛЫЕ МАКИ ИССЫК-КУЛЯ». III МКФ фильмов, разрабатывающих тему защиты прав человека, в Страсбурге (Франция). Специальная премия, 1973 г.

«ЧАЙКА». IX МКФ в Чикаго (США). Премия «Серебряный Хьюго» за лучшую экранизацию классического произведения и мастерство актерского ансамбля, 1973 г.

«ПИРОСМАНИ». X МКФ в Чикаго (США). Премия «Золотой Хьюго» за лучший фильм программы, 1974 г.

«ДЯДЯ ВАНЯ». МКФ в Милане (Италия). «Серебряная медаль», 1974 г.

«МАЧЕХА». II МКФ в Тегеране. Премия за лучшее исполнение женской роли Татьяне Дорониной, 1973 г. МКФ в Панаме. Гран-при за лучший сценарий, 1974 г.

«ПЛОХОЙ ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК». X МКФ в Чикаго (США). Приз «Серебряная пластина» за высокие художественные достижения в экранизации произведений А. Чехова Иосифу Хейфицу, 1974 г.

«ЧУВСТВА». Фестиваль авторского кино в Сан-Ремо (Италия). Премия жюри, 1975 г.

«ЧУДАК ИЗ ПЯТОГО «Б». МКФ детского кино в Хихоне (Испания). Премия Астурии, премия Союза сценаристов и писателей, 1973 г.

«100 ДНЕЙ ПОСЛЕ ДЕТСТВА». XXV МКФ в Западном Берлине, 1975 г. Премия «Серебряный медведь» за лучшую режиссерскую работу Сергею Соловьеву.

«ТОКАРЬ». XVII МКФ в Лейпциге (ГДР). Главный приз фестиваля «Золотой голубь», 1974 г.

«КАМАРАДОС». XVII МКФ в Лейпциге (ГДР). Приз фестиваля «Серебряный голубь», 1974 г.

«ОСТРОВ». XXVII МКФ в Канне. Гран-при за лучший короткометражный фильм, 1974 г. XI МКФ в Кракове (ПНР). Премия «Золотой дракон», 1974 г.

«ПИСЬМО В ГАЗЕТУ». XXI МКФ в Оберхаузене (ФРГ). Одна из главных премий, 1975 г.

На VI Международном кинофестивале в Нионе (Швейцария) высшая награда фестиваля — «Золотой сестерций» присуждена Госфильмофонду СССР — за организацию ретроспективы советского документального кино.

«ДАРЮ ТЕБЕ ЗВЕЗДУ». XXVIII МКФ в Канне. Специальная премия жюри, 1975 г.

Фильмы — победители Всесоюзных кинофестивалей

1973 ГОД

«А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ...» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) — первая премия.

«ЛЮБИТЬ ЧЕЛОВЕКА» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) — первая премия, за глубокую разработку актуальной современной темы.

«УКРОЩЕНИЕ ОГНЯ» (производство киностудии «Мосфильм») — первая премия, за высокие идейно-художественные достоинства сценария и выдающееся исполнение главной роли актером К. Лавровым.

«ТОЧКА, ТОЧКА, ЗАПЯТАЯ...» (производство киностудии «Мосфильм») и «ЧУДАК ИЗ ПЯТОГО «Б» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) — премия за лучший детский фильм.

Первые премии документальным фильмам: «ПЫЛАЮЩИЙ КОНТИНЕНТ» («Мосфильм»), «ЖИВОТНОВОДСТВО КАЗАХСТАНА» («Казахфильм»), «КРЫЛОМ К КРЫЛУ» («Леннаучфильм»), «ТРУДНЫЙ ХЛЕБ. КУБАНЬ. ЛЕТО 1972 ГОДА» (Ростовская студия кинохроники) — специальная премия жюри.

1974 ГОД

Главная премия — фильму киностудии «Мосфильм» «КАЛИНА КРАСНАЯ».

Первая премия — фильму киностудии им. Довженко «В БОЙ ИДУТ ОДНИ «СТАРИКИ».

Первая премия — фильму киностудии «Казахфильм» «ЛЮТЫЙ».

Первая премия — фильму киностудии «Грузия-фильм» «МЕЛОДИИ ВЕРИЙСКОГО КВАРТАЛА».

За лучший детский фильм премии — фильмам Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького «МОСКВА — КАССИОПЕЯ» и киностудии «Туркменфильм» — «ВЕСЕЛЫЕ ДЖАПБАКИ».

Первую премию документальным фильмам «ПОВЕСТЬ О ПЕРВОЙ ВЕСНЕ» (ЦСДФ), «ЗАКРОМА» (Рижская киностудия).

1975 ГОД

Большой приз фестиваля присужден поровну двум картинам: «ВЫБОР ЦЕЛИ» («Мосфильм») и «ПРЕМИЯ» («Ленфильм»).

Главные премии присуждены фильму «АБУ-РЕЙХАН БИРУНИ» («Узбекфильм»); фильмам «ФРОНТ БЕЗ ФЛАНГОВ» («Мосфильм») и «ПЛАМЯ» («Беларусьфильм») — поровну; фильмам «ПОМНИ ИМЯ СВОЕ» («Мосфильм» и творческое объединение «Иллюзион», Варшава) и «ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА» (киностудия им. М. Горького) — поровну.

Премией за лучший фильм о детях и юношестве отмечена картина «ОТРОКИ ВО ВСЕЛЕННОЙ» (Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького).

За лучший полнометражный фильм премии удостоен фильм Ленинградской студии документальных фильмов «КАМАЗ 1974. ХРОНИКА СТРОИТЕЛЬСТВА».

Индекс 70402